

A Window on the Italian Female
Modernist Subjectivity

A Window on the Italian Female
Modernist Subjectivity:
From Neera to Laura Curino

Edited by

Rossella M. Riccobono

**CAMBRIDGE
SCHOLARS**

P U B L I S H I N G

A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity:
From Neera to Laura Curino,
Edited by Rossella M. Riccobono

This book first published 2013

Cambridge Scholars Publishing

12 Back Chapman Street, Newcastle upon Tyne, NE6 2XX, UK

British Library Cataloguing in Publication Data
A catalogue record for this book is available from the British Library

Copyright © 2013 by Rossella M. Riccobono and contributors
Cover Illustration: Wanda Wulz, “‘Io+gatto’”: sovrapposizione del volto di Wanda Wulz con
l’immagine del proprio gatto’ (1932). Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA)-collezione Zannier,
Firenze.

The cover illustration has been published with the financial assistance of The University of St Andrews,
School of Modern Languages.



All rights for this book reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or
otherwise, without the prior permission of the copyright owner.

ISBN (10): 1-4438-4983-9, ISBN (13): 978-1-4438-4983-8

With my cheek leant upon the window pane I like to fancy that I am pressing as closely as can be upon the massy wall of time, which is forever lifting and pulling and letting fresh spaces of life in upon us. May it be mine to taste the moment before it has spread itself over the rest of the world! Let me taste the newest and the freshest.

—Virginia Woolf, from ‘The Journal of Mistress Joan Martyn’ (1906)

CONTENTS

Acknowledgements	ix
Introduction	1
Rossella M. Riccobono	
Thresholds of Being: Modernity and Female Subjectivity in Neera's Work	11
Mariarosa Mettifogo	
<i>Circe and Marie Tarnowska</i> by Annie Vivanti: Reflections on the Space between Self and Fiction	32
Anne Urbancic	
An Imaged Life: Wanda Wulz and the Familiar Archive.....	45
Silvia Valisa	
<i>Artemisia</i> : oltre la biografia, oltre la parola.....	78
Carmela Pierini	
'Il merlo' di Gianna Manzini. Ipotesi per un reticolo intertestuale	92
Rossella M. Riccobono	
Oltre la soglia delle apparenze: <i>Quaderno proibito</i> di Alba de Céspedes	105
Mariella Muscariello	
La tregua non esiste per le donne: <i>I ponti di Schwerin</i> di Liana Millu	119
Stefania Lucamante	
La narratività come dimensione liminale nell'opera di Liana Millu.....	129
Natalie Dupré	
Displacement, Gendered Spaces, History and Subjectivity: Natalia Ginzburg's Experience of 'Confinio'	147
Claudia Nocentini	

‘Io, Giulio’: The Eroticised Speaking Subject in the Novels of Milena Milani	170
Sharon Wood	
A Voice of Her Own: Laura Curino and the Boundaries of Subjectivity	187
Juliet F. Guzzetta	
Notes on Contributors.....	202

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank the Italian Cultural Institute in Edinburgh for their support in offering sponsorship for the Conference *Borders and Boundaries* which I organised with Dr Patrizia Sambuco and which was held at the University of St Andrews in March 2011. The present study is one of the two volumes to have emerged out of the discourse established at that symposium, and it includes essays from some of its participants and other invited essays from well known international academics. I would like to thank all the authors whose essays open ‘windows’ of exploration, from a female perspective, into one of the most fascinating periods of Italian (and European) literature: Modernism.

I am very grateful to The University of St Andrews, School of Modern Languages, for the support in financing the dust jacket photograph by Wanda Wulz ‘Io+gatto’ (1932), whose enigmatic charm encapsulates this fascinating journey along the meanders of female modern subjectivity.

Many thanks to those who have helped me personally with this project through discussion and advice: Ann Caesar, Sharon Wood, Federica G. Pedriali, Eric Swanepoel, Paola degli Esposti, Silvana Vitale and Clodina Gubbiotti.

My gratitude also goes to Cambridge Scholars Publishing (Newcastle) and in particular to Carol Koulikourdi and Amanda Millar with whom collaborating was a pleasure from beginning to end.

Finally, I would like to thank my children, Gianluca and Hannah Elisa, as usual, for their love, patience and support, as well as my loving partner, Geoff, to whom I would like to dedicate this study.

INTRODUCTION

ROSSELLA M. RICCOBONO

The present volume emerges from the conference *Borders and Boundaries*, held at the University of St Andrews on 21-22 March 2011 in collaboration with the Italian Cultural Institute (Edinburgh). During the discussions, the image of the ‘window’ repeatedly emerged as a metaphor for the development of the female modernist subject, this being a liminal zone between an exterior where the female subject can expand her view of modernity and the enclosed space of domesticity and female genre writing. It can connote a tension – or ambivalence – with respect to modernising society, or an escape into the realm of the imagination.

The boundary that both encloses and separates the binary gendered areas, traditionally pertaining to male and female roles, can be seen as an interstice out of which a new metaphorical space unfolds, a space in which literature and art permit the evolution and definition of the modern female as she develops self-awareness. The historical period considered by the conference stretched from the middle of the nineteenth century to the present day. Although it included various works by Italian female novelists, artists, playwrights and poets, the topic of Modernism received the most attention, hence this emerging study, which aims to further the discussion and to examine in particular the development of the (Italian) female Modernist artistic subject.

Modernism (or the various forms of ‘modernisms’) coincides with profound change in the perception of the Self, its relevance and *raison d’être* as an individual and as part of society. Characteristic of a fast-modernising world are an irreparably torn relationship between civil and political domains, new scientific discoveries, rapid urbanisation, and a loss of connection with the environment. To defend himself, in the face of this, against a sense of alienation (a new form of sensitivity, which we will refer to as ‘the modern sensitivity’), the individual dons various protective masks. This response to a new, challenging, unfamiliar and incoherent society results in a crisis of identity and a sense of fragmentation of the Self. We can construe the word ‘crisis’ here in its negative sense of being

‘affected by one or many very serious problems’¹ or displacing the individual from a position of control, familiarity and knowledge. Alternatively, we can choose to look at the word ‘crisis’ in a positive way, as a place of reaction to such ‘problems’: a starting line which, once crossed, will lead to series of adaptations, innovations and axis-shifting transformations. It is indeed this very crisis that led to experimentation in most fields of knowledge (visual art, music, literature, philosophy, the sciences) causing a breakaway from more traditional forms of expression. This is reflected in the several forms of ‘modernisms’: a plethora of responses and reactions across the arts and sciences at a European level and further afield.²

One of the techniques originating from the modern feeling of loss of connection with the environment (generated, not least, by urbanisation) is that of the use of the ‘point of view’ and ‘irony’. This is central to many of the discussions in this volume. However, the themes which will be explored here are various and, at times, even contradictory, marking attitudes that reflect art and literature as products of a neurosis with consequences ranging from fear of new values to their sensationalisation. All of the reactions cause, nevertheless, irreparable tears in the traditional fabric of the chosen media of expression. In other words, they generate innovations that will radically change the concepts of art and the artist as he confronts the new reality of the 20th century.

The literary and artistic responses to this richly contradictory and traumatic period, which witnesses two World Wars and the profound perturbation of traditional parameters of science, politics and economics, are marked principally by perplexity and insecurity, but also, as already noted, by radical innovations. Bewilderment and doubt are certainly the effects of Modernity on the artistic subject, whose sudden loss of a clear role on the stage of society displaces and marginalises him from an actor’s into an actant’s role, merely reacting to exterior forces. If we focus on the sensitivity and development of the female artistic subject (where we must refer to the artist as ‘her’ and not ‘him’), we shall inevitably find a doubling of the sense of alienation and marginalisation.

The artistic voices which together formed the experience of Modernism are recognised to be those of European Modernism, and principally writers such as James Joyce, T.S. Eliot, André Gide, Ezra Pound, Virginia Woolf,

¹ See Collins Cobuild English Dictionary (London: Harper Collins, 1995), p. 388.

² Peter Nicholls in his *Modernisms: A Literary Guide*, 2nd edition (London: Palgrave Macmillan, 2009) analyses at least nine forms of ‘modernisms’ at international level: starting from Symbolism, to other schools of art, among which are Decadentism, Futurism, Surrealism, Cubism and Dadaism.

Franz Kafka, Marcel Proust, Fyodor Dostoyevsky and Herman Melville, to name but a few. When we move into the Italian ambit the number of internationally (and often also nationally) acclaimed writers usually falls to three, and all of these are men: Luigi Pirandello, Italo Svevo and Carlo Emilio Gadda.

In her 1929 essay 'Women and fiction', Virginia Woolf claims that 'The history of England is the history of the male line, not of the female'.³ It must be emphasised that 'history' is understood to mean 'official history', the one encoded in history manuals or the one documented by its canonised protagonists, again all men, with the exception of a few women whom Woolf names as the four greatest female novelists whom the 'outburst of fiction in the beginning of the nineteenth century in England' has produced (Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë and George Eliot). Indeed, females were generally relegated to the dimension of the stories and therefore to the margins of the literary and artistic worlds. It is no surprise that in 'The Journal of Mistress Joan Martyn', the host, Mr Martyn, suggests that his academic visitor interested in his ancestry's old manuscripts takes with her the most refined records of the family finances and business accounts, written, of course, by his successful and famed male ancestors (the Household Books of Jasper and the Stud Book of Willoughby). It is rather a surprise for him, however, that his visitor (a first-person narrator most suitable to be conflated into semi-biographical author Woolf, since the book by genre is a memoir) chooses instead to start studying a less conspicuous (at least in his eyes) work, the diary of a young girl, Mistress Joan Martyn, whose story he considers 'not remarkable'.

'Oh, very well,' he smiled; 'though I don't think you'll find anything out of the way in her; she was very much the same as the rest of us – as far as I can see, not remarkable –'.⁴

The Italian literary lineage is similarly a male one, and the rise of the novel as a genre is marked initially by Alessandro Manzoni's *I promessi sposi*, followed by Giovanni Verga's *I malavoglia*, and finally by the recognised Modernist trio Pirandello-Svevo-Gadda (though, as emphasises Lia Fava Guzzetta, one could also include Tozzi, Borgese, Alvaro, Calvino

³ See Virginia Woolf, 'Women and Fiction' [1929], in *Virginia Woolf on Fiction* (London: Hesperus, 2011), pp. 81-94 (p. 81).

⁴ Virginia Woolf, 'The Journal of Mistress Joan Martin', in *Memoirs of a Novelist* (London: Hesperus, 1917), pp. 25-65 (p. 42).

– again all men).⁵ Generally, no mention of female writers. Kate Mitchell, in her ‘Introduction’ to her co-edited special issue of *The Italianist* (2010), wholly dedicated to writer Neera,⁶ refers to a 1890 essay, ‘Le novellatrici e le romanziere’, in which the author Gemma Ferruggia suggests Neera, Matilde Serao and Bruno Sperani as the three writers whom ‘la Francia e l’Inghilterra ci invidiano’: the Italian equivalent of Austen, the Brontës and Eliot.⁷

The contribution of these Italian novelists, which has only recently been re-discovered and re-assessed, was fundamental in more ways than one. It was central with regard to literary criticism, as they worked as journalists for important national newspapers and participated in the *salotti* discussions alongside other protagonists of the literary world (we need only refer to the Milanese *salotto* of the Contessa Clara Maffei where Neera met Verga, or the Neapolitan *salotti* and cafés frequented by Serao and Croce). It was also important with regard to the development and ascendancy of a female literary voice – at times even its insurgency, as in Neera’s case, vis-à-vis modernity and its consequences for the Italian individual, family and wider society. The work started by these women would inspire a series of other female writers who would participate in an innovative, and even internationally recognised manner, in the ongoing discourse on modernity concerning women and their position in society, and on the evolution of the novel genre in Italy as the preferred means of expression of the flourishing Italian bourgeoisie.

This study seeks to do justice to the ‘other’ voices of Italian Modernism, which are often underestimated or unmentioned, or have been forgotten over time. Central are some of the female protagonists who stood at the forefront of Italian Modernism and influenced or practised some of the radical artistic innovations. Spanning a whole century of literature, photography and theatre, we open a series of ‘windows’ on the representation of the female Self as it relates to societal changes, to the new urban classes, and to the new roles of urbanised intellectuals (notwithstanding their gender) and of women as artists and as mothers, wives, and daughters.

⁵ L. Fava Guzzetta, ‘Gianna Manzini verso Virginia Woolf (passando per Pirandello)’, in L. Fava Guzzetta (ed.), *Gianna Manzini. Una voce del Modernismo europeo* (Pesaro: Metauro, 2008), pp. 9-23 (p. 9).

⁶ K. Mitchell and C. Ramsey-Portolano, ‘Introduction’, *Rethinking Neera*, Supplement to *The Italianist*, 30 (2010), 5-12, (5).

⁷ Gemma Ferruggia, ‘Le novellatrici e le romanziere’, in AA.VV., *La donna italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze tenute all’Esposizione Beatrice di Firenze* (Firenze: Civelli, 1890), pp. 289-303 (p. 299).

Neera, who is undoubtedly one of the most important Italian writers and protagonists of 'Italian female literary/artistic Modernism', marks the beginning of the journey which this volume will take, encompassing the writing of other central female authors from the end of the 19th century into and through the 20th century. Neera's writing style was defined by Luigi Capuana as blossoming out of both *rêve* and 'reality', and was praised further by Croce as containing 'l'ideale nel reale'. Her style shows an interesting and original assimilation of the aspects of *spleen*, *idéal*, and *réal* of those literary currents leading to Modernism (French Symbolism and Naturalism). This is a prime example of the *confine*, seen as an interstice in this volume, where a line of territorial division turns into an expanding zone of mergings and encounters, where confinement turns into an opening of possibilities.

Like most of the women considered in this study, Neera is a typical example of a prolific and influential writer who stood in the shade of and was recognised for her merits thanks to some male intellectuals of great stature, in her case Luigi Capuana and Benedetto Croce. However, some of the other female writers did stand shoulder-to-shoulder with male friends or partners of great influence. As will become clear, Annie Vivanti had little need to blow her own trumpet, what with Giosuè Carducci's indiscriminating cheerleading in response to her work; Gianna Manzini lived and wrote beside her influential companion, critic Enrico Falqui, who often intervened to help her with her publishers (mainly Mondadori); Anna Banti tried to work alongside her very prestigious art historian husband, Roberto Longhi; Wanda Wulz, together with her sister Marion, were trained in the renowned Wulz photographic studio which had been founded in Trieste by their grandfather and handed down to them, after their father's death – the successors of a lineage of renowned male photographers; Natalia Ginzburg was married to Leone Ginzburg, co-founder with Giulio Einaudi of influential publishing house Einaudi; and so forth. As Virginia Woolf pointed out in her *Memoirs of a Novelist* (1917),

[...] as such portraits as we have are almost invariably of the male sex, who strut more prominently across the stage, it seems worthwhile to take as model one of those many women who cluster in the shade. For a study of history and biography convinces any right minded person that these obscure figures occupy a place not unlike that of the showman's hand in the dance of the marionettes; and the finger is laid upon the heart.⁸

⁸ Virginia Woolf, 'Phyllis and Rosamond', in *Memoirs of a Novelist*, (1917), pp. 3-18 (p. 3).

Our journey begins with turn-of-the-century writer Neera (Anna Radius Zuccari, 1846-1918), author of popular novels and controversial 'moralistic' essays. Her work provides an interesting perspective from which to explore Italian women writers' relationship with modernity. Despite the great popularity she enjoyed during her lifetime and the critical appraisal by Benedetto Croce, who edited a posthumous reprinting of her major works in 1942, she was largely forgotten for most of the 20th century. Neera has only partly been rescued from oblivion in the last few decades, by readers intrigued by the many contradictions and ambiguities that characterise her work, in particular on the terrain of female emancipation. The contradictions can be summarised as the contrast between the heart-rending narrative depiction of women's oppressive conditions in post-unification Italy and the hostility in her essays towards 'i femministi' and towards the very idea of progress and female emancipation.

Readers have attempted to account for such contradictory positions, which she maintained throughout her career, by ascribing them to anxiety of authorship, changes in readership, and the search for a new, autonomous feminist idiom. Looking at them through Neera's critique of modernity provides a new angle from which to assess not just her contribution to the history of ideas in modern Italy, but also the emergence of a female modernist voice in contemporary Italian literature.

MARIAROSA METTIFOGO's essay places Neera's critique of modernity in the context of contemporary discourses of identity in relation to modernisation, urbanisation, industrialisation and mass-culture. It also emphasises that the originality of Neera's ideas stems from her focus on the effects of modernity on women's lives, which she foresees as potentially devastating.

Neera's place within and contribution to Italian literary modernism are assessed on the basis of the comparative reading of representative early and later novels (i.e. *Lydia* and *Duello d'anime*), and essays (mostly *Manuale d'igiene per le famiglie* and *Le idee di una donna*) that tackle the topic of women's role and participation in modern society. Building on the assumption that modernism 'brings into focus the contradictions of modernity' (Moroni and Somigli), the essay also provides a new reading of the contradictions at work in her feminist agenda. Finally, the essay identifies in Neera's attack on materialism, which she saw as the driving force behind modernity, echoes of post-modern as well as post-feminist positions.

ANNE URBANCIC takes as the focus of her study the intriguing character of Annie Vivanti Chartres (1866-1942), writer and femme fatale

by turns, with the added attractions of wealth, aristocracy and motherhood. Vivanti notably chose to represent historical aristocrat Marie Tarnowska and her trial for murder in Venice as a fiction in her novel *Circe* (1912). By tracing her work from numerous newspaper accounts, and through Italian and English versions, this paper demonstrates how Vivanti, a brilliant, multilingual writer and no stranger to scandal herself, manipulated the journalistic evidence to appeal to two culturally diverse reading markets, the Italian one and the Anglo-American. The study also examines how Vivanti's modernist approach elucidates the concept of female subjectivity as she blurs boundaries between fact and fiction and between protagonist and author, thus opening a symbolic window into her own Self.

In her essay SILVIA VALISA considers one of the first historical instances in Italy in which the female eye found its way behind the camera, and in so doing contributed to the history of photography and to the de-allegorisation, so to speak, of female photographic agency. The focus of her study is the professional and biographic trajectory of photographer Wanda Wulz (1903-1984), set in the context of the professional contributions that her father, Carlo, and her sister, Marion, also made to the history of photography. The essay examines both the specific individual artistic achievements of Wanda, an extremely innovative artist, and how the Wulz archive, the macro-structure within which Wanda is inscribed as a member of this photographic dynasty, contributed to her identity and her history as a woman and as a professional.

CARMELA PIERINI analyses aspects of modernity present within Anna Banti's (1895-1985) writings which prove to be difficult to collocate within rigid and clear genre boundaries. Divided as she was between narration and art, and between criticism and her editorial roles, her human and artistic experience position her at the margins of any conventional set of definitions.

Banti is studied as a symbolical intellectual who managed to represent through her own self various aspects of the modern female professional trying to establish her place within a strongly male-dominated tradition. Often labelled as a feminist *malgré soi*, due mainly to her admiration of Virginia Woolf's and Colette's writings, Banti strove throughout her personal, artistic and professional life to be accepted as a writer in her own right.

In this essay, the author focuses on Banti's first novel *Artemisia*, analyzing the plaiting of genres, registers, voices, experiences, and artistic media, all channelled by a prose with strong ekphrastic flavour. This interweaving creates a continuous game of presences and associations in which the experiences of a life and of 'history', which merge in the story,

give birth to new ways of writing, which nonetheless seem thoroughly European.

In her essay, ROSSELLA M. RICCOBONO analyses Gianna Manzini's early writing, focussing the discussion on the short story 'Il merlo' (1921). Though the text shows, at first sight, strong influences from the *frammentisti* writers such as Cecchi and Tozzi, Riccobono delves deeper and hypothesises a less apparent set of intertexts which reveal how the writer, then living in pre-*Solaria* Florence, must have already sensed the international literary atmosphere which was to characterise the Tuscan capital in the years to come as a haven for exciting literary and politically liberal influences.

MARIELLA MUSCARIELLO looks at yet another genre of literary writing which flourished with the advent of modernity – that of the diary. Alba De Céspedes's (1911-1994) *Quaderno proibito* is only one of the witnessing volumes which merged private and professional writing, illustrating her concept of literature and 'writer' as a possible means of emancipation from the male world and, equally, a source of pleasure. Her interest in the relationship between life and writing brings her closer to writers such as Neera and Sibilla Aleramo who, respectively, practised writing in its absolute form and writing to symbolize life as 'living poetry'.

Quaderno proibito presents itself as a familial novel set in a compromised middle-class family in mediocre 1950s post-war and post-Resistance Italy, a text which pivots around quotidian events and a self-analysis through which the narrator's and the character's voices end up coinciding. These voices expand the boundaries of the constructed narrating Self, who has no addressee and who must hide her 'forbidden' act of writing.

The next two essays consider Italian writer Liana Millu (1914-2005) and the new genres of literature which formed around the phenomenon of the Shoah: the 'return' novel. In Liana Millu's writing and in particular in the text on which both STEFANIA LUCAMANTE's and NATALIE DUPRÉ's essays focus, *I ponti di Schwerin* (1978), this new genre confronts the difficult process of the sedimentation of traumatic memories, whereby a lived true experience must meet, compromise and go beyond itself (the *Lager* experience) into literary expression in an aesthetic act of narrative. The fundamental point of the novel is to document her experience in a concentration camp. However, by choosing to turn the Holocaust into a fictional background stage, where literature merges with history and fiction encounters reality, the author is able to protect herself from a fully immersive reliving of her traumas and, at the same time, to open possibilities of innovation in the realm of modern literary expression.

NATALIE DUPRÉ's deepens and completes the discussion by taking into consideration one further diaristic text, *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager* published in 2006, after Millu's death.

CLAUDIA NOCENTINI's essay examines writer Natalia Ginzburg (1916-1991), in whose writing the word 'confine' assumes also the meaning of 'confinio': the Italian term for restricted residence, a form of compulsory internal exile or internment, originally designed by the Fascist regime to distance political dissenters from their milieu, but imposed also on foreign Jews when Italy entered the Second World War. Ginzburg, who chose to follow her husband to a little village in the Abruzzi, gave four accounts of her experience, the first of which is *La strada che va in città*, a novel written while still in exile, and the last of which was the openly autobiographical *Lessico familiare*, written years later, in 1963. The analysis of these texts suggests that by shaping her aesthetics, and her cultural and existential beliefs, the re-living of those years and events progressively transformed Ginzburg's subjectivity into a metaphorical 'open window' on those memories through which she could recreate her past surroundings and, by gradually disappearing from the text as an actant, direct the reader's gaze directly on those events by zooming ever more closely onto small and telling details of that experience.

SHARON WOOD addresses another highly controversial figure whose novels, many of them currently out of print and mostly unknown, attest to a writer whose abiding subject was the creation/narration of a female erotic sensibility. When, in 1964, her novel *La ragazza di nome Giulio* was subject to an obscenity trial, just four years after the trial of D.H. Lawrence's *Lady Chatterley's lover*, Milena Milani (1917-) was sentenced to six months' imprisonment and a heavy fine, a sentence revoked on appeal in 1967 following the intervention of high profile literary figures such as Giuseppe Ungaretti.

Journalist and art critic, Milani was highly sensitive to cultural shifts from Fascism to feminism. Novels such as *Emilia sulla diga* (1954), *Io donna e gli altri* (1972), *La rossa di via Tadino* (1979), *La storia di Anna Drei* (1970) and *Soltanto amore* (1976) deconstruct romance through the agency of a desiring speaking subject who resists easy gender dichotomies and engages in a radical reconstruction of the narrating (female) voice.

To conclude this journey JULIET GUZZETTA's essay explores how the Italian post-modern playwright Laura Curino, one of the leaders of the narrative theatre genre, engages autobiography and micro-histories to explore themes of repression in many of her works. Her essay specifically analyses how Guzzetta confronts the boundaries of subjectivity when she enables the first person to speak in several different voices. Consistent

with the narrative theatre practice that she helped define, she works with private and public memory to create a collective identity, but one that manages to maintain the integrity of its autonomous selves while also encompassing the many. Of particular importance here is the choice of narrative theatre. Curino not only publishes stories in book form, but performs them, implicitly expanding the ways in which one can express ideas to stretch beyond theme and include form. Using one of Curino's more overtly political pieces, *Una stanza tutta per me* (2004) as a case study, the essay investigates the ways in which Curino challenges the boundaries of subjectivity, particularly with regard to gender.

This collection of essays surveys some of the artistic production by female figures who were central protagonists of Italian Modernism in the fields of literature, photography, and even the theatre, in order to explore how artistic engagement in women informed their views on and reactions to the challenges of a changing society and a 'disinhibiting' intellectual landscape. However, one other objective stands central: that of opening a window on the re-definition of the subjectivity of the self that occurred during an intriguing and still not fully studied period of artistic and societal changes. In particular, the present volume aims to define a female Italian Modernism which can be seen as complementary and not necessarily in opposition to its male counterpart.

THRESHOLDS OF BEING: MODERNITY AND FEMALE SUBJECTIVITY IN NEERA'S WORK

MARIAROSA METTIFOGO

Images of characters standing on a threshold as metaphors of imminent and irreversible individual transformation and consequent crystallization of subjectivity abound in the narratives of turn-of-the-century writer Neera (Anna Radius Zuccari, 1846-1918), as if to testify to her ongoing interest in transitional states of being and, in general, in the idea of in-betweenness and liminality. Her readers would not be surprised to learn that most of such images involve heroines, as the analysis of female subjectivity, and of women's coming of age in particular, remains a trademark of Neera's vast literary production and constitutes a major appeal among today's readers of her work as much as it did among her contemporaries.

A self-taught writer who came to writing as a way of escaping a stifling and dull domestic environment – 'la penna mi calmava,' she first reveals in her *Confessioni letterarie* (1891)¹ – Neera authored several successful novels and controversial 'moralistic' essays, and provides with her work, located at the intersection – or, in keeping with the dominating image of the present analysis, on the threshold – of *Verismo*, *Decadentismo*, symbolism, idealism, and feminism (all classifications she warmly rejected in her lifetime), an interesting perspective from which to explore turn-of-the-century Italian women writers' relationship with modernity and with modernist aesthetics.

Largely forgotten for most of the 20th century despite the great popularity she enjoyed during her lifetime and the critical appraisal by Benedetto Croce, who edited a posthumous reprinting of her major works in 1942, Neera has slowly regained critical attention since the 1970s, when

¹ Neera, *Confessioni letterarie* in *Le idee di una donna e Confessioni letterarie*, ed. by Francesca Sanvitale (Firenze: Vallecchi, 1977), p. 15. Henceforth quoted in parenthesis as *Confessioni*.

reprints of a selection of her works started appearing.² Recent interest in her work has also been sparked by the intriguing ambiguities that characterize her pronouncements on female emancipation and that consist in the apparent contrast between lucid narrative portrayals of women's condition of submission and discrimination within the new Italian bourgeois family structure and the open hostility in her essays against 'i femministi' and against the idea of progress and female emancipation that animated public debates around the turn of the century.³

Readers have variously attempted to account for the ambivalence she maintained on this terrain throughout her career, an ambivalence that, on the other hand, she shared with an entire generation of women writers.⁴ This essay looks at them through Neera's critique of modernity and simultaneous participation in the cultural trends that were the direct product of modernity, thus providing a new angle from which to assess not just her contribution to the history of ideas in modern Italy, but also the emergence of a female modernist voice in contemporary Italian literature.

Neera maintained throughout her career a very clear position on what modernity had in store for the future of humankind. Increased urbanization and industrialization; the opening of higher education and of new professional opportunities to women; the massive entrance of women into

² Apart from her most famous novel *Teresa*, last reprinted in 2009, other narrative works that have become available since the 1970s include: *Lydia*, *Crevalcore*, *Monastero e altri racconti*, *Crepuscoli di libertà*, *Un nido*, and *L'Indomani*. Among the non-fictional works, *Le idee di una donna e Confessioni letterarie* and *Dizionario di igiene per le famiglie*, along with the posthumous autobiography *Una giovinezza del secolo XIX*, first published by Benedetto Croce in 1919 and last reprinted in 1981. The work by Antonia Arslan, who is also the curator of Neera's epistolary archive, has been fundamental in revamping the interest in Neera, an interest most recently testified by the volume *Rethinking Neera*, special supplement to *The Italianist*, 30 (2010), ed. by Katharine Mitchell and Catherine Ramsey-Portolano.

³ What she contested the most fiercely to the feminist movement was being, in fact, a male product and not the autonomous expression of women's voices. She sums this idea up when she exclaims that 'pretendere che dopo diciannove secoli si debba tornare a levare un'altra costola all'uomo per rifare la donna, ah! è troppo.' See Neera, *Le idee di una donna* in *Le idee di una donna e Confessioni letterarie* (1977), p. 52. Henceforth quoted in parenthesis as *Idee*.

⁴ On the generational character of Neera's ambivalent positions on feminism, see, for example, Anna Nozzoli, 'La letteratura femminile in Italia tra Ottocento e Novecento' in *Tabù e coscienza*, ed. by Giuliana Morandini (Milan: Bompiani, 1980), pp. 1-40; Antonia Arslan, 'Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali tra Ottocento e Novecento', in *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900* (Milan: Guerini e Associati, 1999), pp. 43-59.

the labor force with the false promise of emancipation; the ensuing drastic rearrangement of social structures and power dynamics; the disdain for tradition and the spasmodic search for novelty that would turn material goods, people, bodies, values, and ideas alike into disposable commodities; the cult of progress, of speed and of machines that would deprive women in particular of their time and energies; an unrestrained materialism promising to invade and corrupt all human relations: these were the aspects of modernity that conjured up in her works the image of an imminent and fatal threat to human society.

Her apocalyptic views of modernity as a destructive force, reiterated in her essays in particular, can be easily located in the context of circulating discourses of identity crisis, moral and cultural decadence, individual and collective pessimism and discontent that developed around the turn of the century in relation to modernization, urbanization, industrialization, and mass-culture, and which gave impulse to the most diverse cultural expressions that can be placed under the rubric of modernism.⁵ What sets her anti-modern discourse apart is the focus on the effects of modernity on the female self in particular. On the other hand, as argued here, Neera's defense of female individuality against the threat posed to it both by modernity and by some modernist stances is partially accomplished in her work through the adoption of textual strategies and narrative devices that show affinity with modernist aesthetics, proving that her position towards modernism was that of a self-imposed marginality as *conditio sine qua non* of creative individuality.

My reading of this aspect of Neera's work begins with the extrapolation of the core of her anti-modern discourse from both non-fictional and fictional works – apart from *Dizionario d'igiene per le famiglie* (1881) and

⁵ A much-debated term, modernism remains an evasive and multi-faceted phenomenon. An informing critical review of recent influential texts attempting at redefining modernism can be found in Robert Wohl, 'Heart of Darkness: Modernism and Its Historians', *The Journal of Modern History*, 74, 3 (September 2002), 573-621. As far as literary modernism goes, I found it useful to refer to Hans Robert Jauss's theory of three 'pivotal upheavals' in its development, and to envision Neera in critical confrontation with the second phase, coinciding with the emergence, in the second half of the 19th century, of 'the aesthetics of a *modernité*, beginning with Baudelaire's theory of the transitory beautiful and with Flaubert's poetics of fragmentary perception,' as well as with the third, starting with the avant-gardes of the 1910s that marked 'a change of epoch to a euphorically – affirmed modern, experienced as a rush of exhilaration leading into a phantasmagorical future.' Hans Robert Jauss and Lisa C. Roetzel, 'The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno', *Cultural Critique*, 11 (Winter 1988-89), 27-61, 35-36.

the essays in *Le idee di una donna* (1904), other texts analyzed here and testifying to this continuity are the early novel *Lydia* (1887) and the later one *Duello d'anime* (1911). In the second part, I then move on to identifying traces of a modernist aesthetic sensibility at work in Neera's novels and autobiographical texts, arguing that Neera foresaw the possibilities such sensibility offered when it came to the literary representation of modern female subjectivities. In this perspective, images of heroines standing at the window, on a balcony, or, in general, on a physical threshold are read as metaphors not just of the imminence of the modern threat to their identity, but also of the position of the woman writer in regard to modernist culture as necessarily liminal. By holding on to such border – between domestic and public sphere, inner and outer life, tradition and innovation – the woman writer can keep a safe distance – and with it intellectual autonomy and creative originality – from a threatening new reality and its (male) cultural expressions. At the same time, she can valorize the uniqueness of her gaze as better equipped for taking in and mastering precisely the fragmentary and most ambivalent aspects of an increasingly complex, mutating reality.

Modernity and Female Discontent

The essays collected in *Le idee di una donna* (1904), all previously published in popular newspapers and magazines, testify to Neera's willingness to intervene, with a recognizable and independent public voice, in turn-of-the-century debates on social and cultural issues that had a direct impact on women's lives. It is here that her theses against female emancipation are expounded – one of the most infamous is her defense of woman's necessary 'missione di olocausto al sesso da cui esce il genio' (*Idee* 66) – and here that she illustrates, with equal vehemence, her views on the dangers of modernity, including those embedded in the aesthetic parameters it produces. It quickly becomes evident to the reader that she is in fact tackling two sides of the same question, the threat under which female subjectivity is exposed in modern times.

The opening essay in the volume deals upfront with the modern 'concetto materialistico della felicità' that, applied to feminism, translates into the false promise of liberation through access to higher education, professional advancement, and participation in the public sphere in general, while, in fact, 'l'anima non sta in un diploma conquistato, né in un gruzzolo di denari contesi all'uomo' (*Idee* 47). Interestingly, she introduces the argument with a reference to contemporary aestheticizing trends where the ideal of Beauty is 'materializzato e immiserito da una

pleiade di sedicenti esteti che vogliono imprigionare la Bellezza in date forme e farne il monopolio di pochi privilegiati a cui dovrebbe accarezzare i sensi raffinati e freddi' (*Idee* 39). The remark is in clear polemics with the *Decadentismo* embodied, in literature, by the life and work of Gabriele D'Annunzio, whose collection *Alcyone* also appeared around the time of the publication of *Le idee di una donna* and whose heroic, anti-bourgeois myth of modernity was to become the prevalent poetic model at the beginning of the new century.⁶ As an artist who remained loyal, until the end of her career, to a vow of intellectual autonomy taken as early as 1891 in her *Confessioni letterarie* – 'non apparterrò mai a nessuna scuola, non seguirò mai nessun metodo' (*Confessioni* 34) – Neera abhors the 'monopoly' of the idea of Beauty and the imposition of 'given forms' promoted by modern trends.

Even more interestingly, in this essay she develops her anti-modern and anti-feminist argument by bringing together the apparently opposed stances of *Decadentismo*, in itself a reaction to the positivism, materialism, and cultural massification of bourgeois society, with Socialism and its 'gretto materialismo' (*Idee* 46). When it comes to the view of women they promote, both movements appear to her equally responsible for destroying 'il sentimento dell'ammirazione, ... sentimento ideale' traditionally associated with women, replaced in modern times by 'la smania dell'eguaglianza e l'inquietudine del possesso'. In her analysis, once such sentiment of admiration is completely destroyed, women become mere objects of male greed, subjugated to 'i più bassi istinti dell'uomo moderno, continuamente richiamato al materialismo da un prosaico concetto della felicità' (*Idee* 40), and thus even more oppressed.

Her cultural critique continues in another essay, 'Guerra di sesso', where she instead attacks the taste for the androgynous in the modern arts: 'nella feroce smania di mascolinizzare la donna noi vediamo già sparire a

⁶ In the pages of the review *L'Idea liberale*, founded by Guido Martinelli and to which she contributed alongside her close friend and platonic 'soulmate' Alberto Sormani, Neera had already taken a distance from D'Annunzio, lamenting that 'un così bell'ingegno sia posto al servizio di una così pessima causa' (quoted in Vincenzo Bagnoli, 'Neera e *L'Idea liberale*: il ruolo delle voci femminili nel dibattito *fin de siècle*' in *Ritratto di signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, ed. by Antonia Arslan and Marina Pasqui [Milan: Guerini, 1999], pp. 47-56, 55). Neera's dislike of D'Annunzio's *Decadentismo* was another element of affinity with Benedetto Croce, with whom she started corresponding in 1903. For their correspondence and a discussion of the 'consonanze profonde che li uniscono nei riguardi del fatto letterario', see *Il concetto che ne informa. Benedetto Croce e Neera. Corrispondenza (1903-1917)*, ed. by Antonia Arslan and Anna Folli (Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, 1989).

poco a poco le linee generali del sesso. Guardiamo per persuadercene i figurini della moda, guardiamo la riproduzione della donna negli artisti ultimissimi, dove la disinvoltura e la snellezza a furia di acrobatismi raggiungono la morbosità. Gli attributi materni, che formano il vanto precipuo della bellezza femminile antica, cedono il posto ad una ambiguità androgina, intorno alla quale si contorce la smaniosa ansia del nuovo'. Still, 'tutta codesta agitazione non rivela altro che lo stato convulsionario della società, febbrile, malcontenta, avida, insoddisfatta, ammalata, che *con dar volta suo dolore scherma*' (*Idee* 69).

Her conclusion is that obsession with equality – which deprives women of their femininity – and spasmodic search for novelty – which reduces women to aesthetic possessions – both tend toward the same result, the de-valorization and eventually erasure of the feminine, because both are the expression of a male perspective – be it in line with modernity or in opposition to it – that inevitably reduces women to a position of passivity and silence. Here lies, indeed, the crux of the feminist question for Neera: that even 'le innovatrici che si immaginano di guidare' are, in fact, 'semplicemente guidate, anzi trascinate dalla follia egualitaria che spira sulla fine del nostro secolo tormentato' (*Idee* 43).

Most of Neera's positions on the dangers of modernity were already contained in the much earlier *Dizionario d'igiene per le famiglie* (1881), where her appeals sound all the more heartfelt and urgent for being addressed to a female audience. After all, the volume, conceived as a sort of domestic conduct book and co-written with the famed anthropologist Paolo Mantegazza, was meant explicitly, at least for the parts compiled by Neera, to warn women against the dangers of modernity, as she admits in a long entry on 'Nervosismo': 'tutti i nostri precetti d'igiene, che tendono a ricondurre la donna alle tradizioni antiche, sono un antidoto contro [la] malattia dei tempi moderni', a malady defined a few lines before as 'smania indagatrice che ci divora'.⁷ Modern society is sick, she suggests, but young women, seemingly blind to the risk of contagion, are all too impatient to embrace it.

⁷ Paolo Mantegazza and Neera, *Dizionario d'igiene per le famiglie* (Milan: Scheiwiller, 1985), p. 237. Henceforth quoted in parenthesis as *Dizionario*. The volume is organized as a series of alphabetically ordered entries pertaining to all aspects of a good, healthy, 'hygienic' management of the house and of the family. While Mantegazza took charge of topics such as common ailments and their remedies, dietary and culinary recommendations, and other practical aspects of domestic management, Neera's entries, signed with her initial, address topics pertaining to the moral, mental, and emotional hygiene of the family and of woman – as bride, mother, and daughter – in particular.

The ‘modern woman’ as Neera foresees her in her entries (a few consist of staged dialogues between a young woman and an older interlocutor, so as to highlight the generational differences) emerges as a fragile, vulnerable being, ‘pallida, magruccia, nervosa, sensibile, impressionabile’ (*Dizionario* 23), too weak to perform her traditional functions, such as breastfeeding, but, paradoxically, forced to undertake an ever growing amount of tasks. ‘Le scuole superiori e magistrali, i libri, le gazzette, i *meeting*, il progresso,’ she writes, ‘hanno insinuato nel cuore della donna nuove aspirazioni e bisogni maggiori e senza toglierle nessuno degli impegni del suo sesso l’hanno aggravata di obblighi e di occupazioni che una volta erano esclusive dell’uomo’ (*Dizionario* 54). Emblematic is the case of the educated wife and mother of the small bourgeoisie, torn between work and family and unsupported in her efforts, who ‘soffre e si strugge, e si affatica da mattina a sera per arrivare in tempo a tutto, e non ci arriva, e muore sulla breccia lasciando indietro dei figli educati come lei a tutti i bisogni dell’intelligenza, affamati sempre di ideale’. ‘Sì, è vero,’ Neera admits, ‘il progresso ci ha portato molti vantaggi, ma come li paghiamo!’ (*Dizionario* 55).

The consequences of modernity onto women’s lives are, predictably, the most evident in the city, where woman becomes absorbed in a myriad of frenetic activities that catalyze her time and energy as in an infernal ‘ruota che la prende nei suoi denti di ferro e le infligge il supplizio dell’ebreo biblico: Cammina!’ (*Dizionario* 110). Indeed, three full decades before the advent of Futurism, one of Neera’s main preoccupations with modernity is precisely its cult of machines, speed and acceleration, particularly deleterious to the female constitution. Not incidentally, she lists among the ‘anti-hygienic’ forms of activity ‘l’attività automatica della macchina, l’attività morbosa dell’uomo d’affari, l’attività di una donnina in cerca di emozioni’ (*Dizionario* 53). And in order to stress the gravity of the situation, she goes as far as to declare that such unnatural acceleration and mechanization of life and the loss of the precious hours of ‘calma, sensazioni dolci, lavoro tranquillo e sereno’ (*Dizionario* 110) that were prerogatives of women’s domestic life will have as a consequence the destruction of the human race. ‘Noi apparteniamo ad una razza esaurita,’ she writes, ‘siamo figli di coloro che hanno domata la natura, che hanno dettate le loro leggi al mondo – ma i figli non raccoglieranno i frutti delle fatiche dei loro padri’ (*Dizionario* 237).

Still, if there is hope for the renovation and salvation of human society, it is to be found in women. The rhetoric of destruction and rebirth that Neera employs here is not entirely original and will resurface several years later in the celebration of war as the ‘sole hygiene of the world’ by

Futurism. In her case, however, the main agent of palingenesis is woman, as, in her opinion, the renovation of the world and of human society must necessarily pass through female influence. Not through the advent, however, of the New Woman, emancipated and threatening because in open competition with man, that occupies much modernist imaginary, but through women's rediscovery of their unique powers, in other words, of her femininity.⁸ Indeed, Neera was convinced that feminism would instigate a war of the sexes, 'che per essere incruenta non è meno micidiale, anzi sarà la sola che avrà il potere di distruggere l'umanità' (*Idee* 68) because woman, 'spinta fuori dalla sua orbita ... vorrà sopprimere anche la maternità. ... La donna dunque morirà, e con essa il mondo' (*Idee* 70). It is a veritable female identity crisis that she prefigures here, and the solution can only be the return to the sources of feminine identity, in her thought unequivocally associated with the maternal principle: 'La donna che porta nove mesi nel suo seno colui che deve essere un uomo, ecco il punto di partenza per un indirizzo più sano. E a questo non si arriverà certamente forzando le attitudini femminili, spingendo la donna su quella via di bugiarda emancipazione, di falsa educazione, di inutile e dannosa e fatalissima concorrenza all'intelletto maschile' (*Dizionario* 237-38). Thus, her call to women: 'Donne; più nobile missione delle scienze e delle lettere, amore più alto di quello dell'arte e della patria, voi avete la missione di rifare la stirpe di Adamo, voi dovete sentire l'amore immenso di questa umanità che soffre. Non invidiate la gloria dell'uomo, voi che avete quella di collaborare con Dio!' (*Dizionario* 238).

In narrative works, Neera's views on the corrupting side-effects of modernity emerge with more clarity in texts that come in closer dialogue with modern cultural currents, such as *Decadentismo* and Idealism, but that do so only in order to reinstate the female author's non-negotiable intellectual autonomy. As early as 1887, shortly before the appearance of D'Annunzio's *Il piacere* (1889), the novel *Lydia* introduced a quintessentially decadent heroine, a sadly defeated female dandy – deprived, however, of the free moral agency granted to her male counterparts – whose story marks a dramatic change of atmospheres, settings, and character types from *Teresa* (1886), the novel that had just sanctioned Neera's success and is still considered her masterpiece. While the demure, self-effacing, lower middle-class Teresa inhabited a small provincial world, the flamboyant and upper-class Lydia bursts onto the scene as a very non-Neerean character, self-confident, frivolous, defiant,

⁸ For a discussion of the impact of the image of a New Woman in modernism, see Marianne Dekoven, 'Modernism and Gender', in *The Cambridge Companion to Modernism* (Cambridge: Cambridge UP, 1999), pp. 174-93.

and provocatively fashionable, very much in line with the ‘ammaliatrice dannunziana’ that was gaining grounds in late nineteenth century literature (Nozzoli 27). Both heroines are young and hopeful at the beginning of the novel, but while Teresa’s youth and dreams are crashed by paternal despotism, Lydia fatally falls victim to a misleading – and modern – notion of emancipation.

Neera constructs the character of Lydia as the representative of an entire generation and possibly the closest narrative embodiment of her own gloomy views of the fate of women in modern society. Fatherless – thus symbolically free from patriarchal rule – and raised by a distracted mother, ‘grassa borghese, romantica e indolente’,⁹ more intent on reading novels than on giving a solid moral education to her daughter, Lydia is chaperoned into society by her old uncle Leopoldo, the well-meaning but inefficient representative of the past generation whose values are being quickly ousted by the new times. With her parental figures almost grotesquely embodying a by-gone world of sentimentality and romance, Lydia proves that the turn-of-the-century figure of the vain and decadent heroine is indeed the result of what Nozzoli calls ‘un processo di svuotamento del topos romantico della passione’.¹⁰ She also proves that simply holding on to the past is not the solution Neera envisions to the dangers of modernity.

Spoiled and raised ‘nell’adorazione del lusso e della bellezza’ (*Lydia* 39), Lydia is the product of a modern education conducted under the sign of discontinuity, disharmony, and lack of solid moral references, having always been ‘sbollottata dalla bambinaia alla governante, dal maestro di piano al maestro di segno, senza un filo di connessione, senza una misura, con molti insegnanti, ma nessun educatore.’ In this, Lydia ‘era figlia de’ suoi tempi: aveva il sangue misto, parte di decadenza aristocratica e parte di insolenza borghese arrivata in alto. Molto intelligente, chiudeva in sé i germi del bene e del male, ma nessuno sviluppato, nessuno dominante. La superficialità della sua educazione soffocava in lei ogni tendenza individuale’ (*Lydia* 39). Hybridity, superficiality, lack of individuality are thus trademarks of the modern subject. In this sense, Lydia’s shallow education and materialistic values – ‘*Divertirsi!*’ is her motto (*Lydia* 27) – her unconventional and provocative behaviour, and her tragic final demise – she kills herself with an elegant small gun – all contribute to Neera’s critique of modern culture.

⁹ Neera, *Lydia* (Lecco: Periplo, 1997), p. 35. Henceforth quoted in parenthesis as *Lydia*.

¹⁰ See Anna Nozzoli, ‘La letteratura femminile in Italia tra Ottocento e Novecento’ (1980), p. 1.

Lydia makes her very first appearance in the novel as a character on a threshold, a door in the city hall from where she stands watching a wedding ceremony. Her friend Thea, equally rich and spoiled, is about to get married to a German young man,¹¹ but neither Lydia nor her two closest friends, Eva and Costanza, seem eager to cross – for the time being – that threshold nor to mingle with the colorful society assembled in the room, preferring instead to observe the scene from a safe distance. What awaits the three young women beyond that threshold, and what keeps them there, in a symbolic state of suspension? After all, marriage, traditionally considered a fundamental passage into maturity for a woman, was regarded by Neera herself as the fulfillment of woman's potentials. The following chapters will shed a dim light onto what it had come to represent in an increasingly materialistic society.

As we have seen, in Neera's view modernization means, above all, commodification of the female body, and nowhere in her fictional works is the notion more clearly expounded than in *Lydia*. The theme is introduced early on in the novel, on the occasion of Lydia's official debut in society. While waiting for her to get ready for her first ball, we are invited to partake in Leopoldo's stream of consciousness as his attention is captured by the sheet music his niece had been practicing at the piano. Entitled *Ebbrezze*, its cover depicts 'il torso nudo e procace di una donna' and has the uncle musing over the fact that 'tutto cambia, tutto' (*Lydia* 36). The old man's gaze then falls onto another object belonging to Lydia, a doll, 'una rosea bionda cogli occhioni provocatori; col petto riccamente imbottito; le braccia tonde, nude, lisce come raso; le gambucce aggraziate di donna fatta' (*Lydia* 37). The highly sexualized object, strongly contrasting with the plain wooden dolls of the past generations nostalgically evoked by Leopoldo, then suddenly seems to come to life as Lydia enters the scene, interrupting the course of Leopoldo's thoughts and forcing readers to notice her uncanny similarity with the doll. In her fashionable dress and heels, 'una corazza di raso [che] la imprigionava strettamente, esagerando i contorni, lasciando libere appena le braccia e le spalle denudate fino alla clavicola' (*Lydia* 38), Lydia appears very much like a doll herself, rigid and impeded in her movements, and the task of drawing the obvious parallel is left to Leopoldo, who, with a certain degree of resignation, comes to realize that 'la bambola chiusa nella scatola giapponese aveva fatto bene la sua lezione; Lydia le assomigliava un poco' (*Ibid.*).

Once again, Neera draws attention to the disturbing objectification of

¹¹ Xenophilia is another dominant trait of modernity that Neera contests, and it would be worth exploring, in a separate study, her anti-modern and anti-feminist crusade against the background of a rising nationalism.

the female body, and it is no coincidence that the progressive identification between Lydia and the doll is finalized on the occasion of her first ball, another symbolic threshold from girlhood into womanhood for the sixteen year old. As we follow her to the ball, we cannot help but wonder whether her modern education has well equipped her for the transition, only to find out, as the story progresses, that, for the generation of women she represents, the crossing of that threshold has, in fact, come to coincide with a process of involution and degradation rather than growth and fulfillment.

The doll at the ball episode provides the key to reading the rest of the story as the chronicle of the heroine's gradual objectification, sadly mistaken by the heroine herself as free agency and emancipation. Despite Lydia's illusion of being in control of her actions and choices, in the end her achievements remain limited to catalyzing, with her decadent poses, eccentric lifestyle, and substantial dowry, the curiosity and fake admiration of several inept followers and opportunists in search of money and sexual favors. In the end, past her prime and disillusioned about the possibility of ever finding a meaningful purpose in life, she becomes the easy prey of a cruel plot devised by her own friend Thea and her bankrupted lover, both eager to put their hands over her dowry. Lydia's status as commodity, as object of commercial transaction in a society utterly dominated by materialism thus comes full circle, and her complete annihilation as free-willing and free-desiring subject is sanctioned by her suicide.

Apart from condemning the cultural climate of moral decadence and consequent female objectification, in this novel Neera appears to be the most concerned with the mechanical reproduction of gender types and stereotypes in modern society. Constant references are made in the text to 'men' and 'women' as undifferentiated groups of anonymous individuals who look and behave alike, as if uncritically adhering to given models of masculinity and femininity, suggesting that mass culture operates the most pervasively in its capacity to homogenize sexual behavior and thus to reduce the margins within which individuality of character can emerge. The idea is powerfully introduced at Lydia's first ball, where the heroine quickly disappears in a crowd of 'pretty artificial flowers' all equally intent on exposing 'lo stesso petto sporgente con audacia; petto di prescrizione come le divise militari' (*Lydia* 43), and on attracting men's sexual attention. The mortification and commodification of women in the modern world, dominated by a materialistic logic, also means that the female body is now more than ever enslaved to the dictates of fashion and the exasperated search for novelty that regulates the market. In a way, the modernist preoccupation with time assumes in Neera the form of a

preoccupation with female aging and with the rapidity with which the female body is first mechanically exploited and then rapidly out-fashioned, expelled from the market. Such a reading would, for example, explain the recurrence in Neera's works of the figure of depressed 'zitellona' ridiculed and marginalized by society because no longer marketable. Commodification of the female body, moreover, means a mechanization of its functions, primarily the reproductive one, a concept that throws new light on the many disfigured, discolored, disempowered mothers that populate Neera's narratives in apparent contrast with the celebration of motherhood in her essays. It is not motherhood per se that vilifies women, her anti-modern critique reveals, but rather the possible degradation of the maternal function in an 'age of mechanical reproduction.'

The crossing of the threshold into modern womanhood is thus rightly feared by Lydia and her friends in the opening scene of the novel. In the end, while Costanza avoids it altogether by withdrawing from the world and devoting herself to a vague 'ideal' and while the angelic Eva, perennially dressed in white, is granted possibly the only happy marriage in Neera's works (a marriage that appears, however, more as a residue of an outdated romantic view of the world than a realistic possibility in modern society), for Lydia it is a mere matter of postponement. The violence she inflicts to herself in the end embodies, in this sense, the violence perpetrated against an entire generation of women by modern culture, and by women themselves tragically embraced.

Written more than two decades later, the novel *Duello d'anime* (1911) continues to meditate upon the effects of modernity on women, more specifically on the relationship between women and modern ideologies. The violence prefigured in *Lydia*, here announced in the very title of the book, is still a predominant force in the story and is actually what sets it in motion after the young and innocent heroine Minna is forcefully seduced and abandoned by the male protagonist, Filippo Consolo, at the beginning of the novel. This time, however, the narrative focus is not exclusively on the causes of violence, but also on the possible strategies of survival and even on the opportunities of true emancipation offered to women by the modern crisis.

With this novel, Neera literally brings her mature reflection on modernity and female subjectivity close to home, setting the story in Italy's most developed and industrialized centre, Milan, which also happened to be the city where she herself was born and spent much of her life. The choice is strategic: Milan, suspended between tradition and innovation, does not serve as mere background to the story, but, as the modern Italian city by definition, it plays a much more active role in

illustrating the heroine's coming of age in the novel as the result of her painful but ultimately successful confrontation with the forces of modernity. All spatial references in the novel are, after all, highly symbolic. Readers, for example, first encounter Minna as she is standing on the balcony of her room, waiting for Consolo's return. On that threshold suspended between the inside and the outside, the private and the public world, Minna is, symbolically, on the verge of losing her innocence and virginity. The location itself of Minna's house in the Navigli area, one of Milan's oldest neighborhoods and 'cantuccio sopravvissuto alla distruzione di Milano vecchia,'¹² reinforces the idea of in-betweenness. Neera poetically and nostalgically evokes this part of town as a dimension suspended between past and present and also tragically on the verge of being swept away by new, modern constructions. The whole house reflects, in this sense, the heroine's situation at the time the story begins, as Minna's life is about to be run over by the violence of the male protagonist, Filippo Consolo.

That this violence embodies the danger, for the female subject, of opening up to modern, man-made ideologies, is made clear in the long introduction of the character of Consolo that precedes the balcony scene. A brilliant and ambitious intellectual, Filippo has just been proclaimed winner of an international prize for the 'migliore opera che o filosoficamente o politicamente o poeticamente additasse, risvegliando le forze ideali dei giovani, la meta cui tende l'umanità novella' (*Duello* 5). As the leader of a cultural / philosophical circle aptly named 'Circolo degli Eroi,' he thus comes onto the scene as a sort of New Man, a modern hero, the repository of collective and individual hopes for the renovation of human society and the representative of the modern values of audacity and defiance of tradition. Neera places him in the category of the 'cerebrali a freddo' (*Duello* 86). 'Tutto preso dalle cose dello spirito,' he has no time for love nor for fantasy, 'giudicata da lui un elemento inferiore' (*Duello* 39). His fantasies of leadership and supremacy are, instead, tinted with the language of violence and prevarication reminiscent of the recently published 'Manifesto del Futurismo' (1909).

Echoes of Futurist rhetoric are present also in Filippo's fascination with the modern city, whose physical proximity fuels and amplifies his delirium of omnipotence and dominion, as in the passage below:

Vista dall'esterno, dove l'ultima rete dell'illuminazione andava scemando, la città gli appariva misteriosa e fantastica. Quale città? Era Londra, era

¹² Neera, *Duello d'anime* (Milan: Treves, 1911), p. 18. Henceforth quoted in parenthesis as *Duello*.

Vienna, era Parigi? Non voleva sapere il nome. Bastavagli di udire il ritmo di quel respiro poderoso dove la vita pulsava con tutte le sue febbri, dove tumultuavano le passioni con balzi di pantera in furore. Egli ascoltava la sua propria belva, la selvaggia pantera del suo orgoglio, esaltarsi in quella magnifica esposizione di forze, tendersi proterva all'avvenire, guatare l'ostacolo, e sorpassarlo e frangerlo colla impetuosa violenza del proprio volere. Non si sentiva egli il dominatore del bene e del male? Satana e Dio? I suoi occhi saettavano nelle tenebre. (*Duello* 166)

While I believe that Neera was not interested in targeting one ideology in particular but rather all theories and systems that relegated women to a position of silence, including that of the Nietzschean *Übermensch* which Filippo – like D'Annunzio – obviously aspires to incarnate, Filippo's affinity with Futurism, which was the latest expression of a male-centered modernist position, is undeniable and extends to a shared firm 'disprezzo per la donna.' Like Futurists, Filippo is convinced, for example, that 'all'ideale una donna non arriva mai' (*Duello* 103) and that modernity is a powerful force that only the strongest and the bravest can dominate. He can thus look at Milan as 'una bella schiava prona davanti al conquistatore' (*Duello* 37), underestimating, however, the slave's resilience.

Revered by many, adored as a semi-god by his mother, Filippo can count on the abnegation of the young generations as well, represented in the novel by his two youngest devotees, the loyal follower and friend Stello, and the silent, invisible Minna, who lives in the room next door to Filippo's. Equally seduced by Filippo's powerful mind, the two are separated by the (gendered) roles they are called to play into their hero's life. While Stello can freely partake in Filippo's actions and ideas, Minna's second-hand access to the great man's world is instead limited to the echoes of his voice through the bedroom wall and to glimpses to his papers and books as she cleans his room. Her mistake, which is obviously that of a generation of women, consists precisely in believing that she can meet her idol on the same grounds as his male adepts, a mistake that leads her to attempt to meet Filippo for the first time on the balcony they share the night of his triumph. What she gets in return for her adoration, which stands for women's aspiration to participate in the world of male ideas, is violence and abuse. To her, Filippo is a semi-god worthy of an altar (*Duello* 33); to him, Minna is just an intruder and servant first, a despised sexual object and mistreated wife later on, when she becomes pregnant with his child.

Once again, the construction of space is highly symbolic here. If the two protagonists' rooms represent male and female respective spheres, Minna's story reveals that woman can be admitted into the male world and

its culture only in a position of subjugation. It also proves, with the unequivocal language of sexual violence and domestic abuse, that the woman who seeks full participation in that world, like Minna when she reaches out to Filippo on the balcony, will inevitably be taken down and lose herself.¹³ The violence perpetrated by Filippo, the New Man, onto Minna thus stands once again for the violence of the modern world and its doctrines onto women and, in general, for the irreconcilability of male ideologies and female subjectivity. Even when a male-centered ideology contains some seeds of good and can ignite 'l'accensione di ogni spirituale fiamma' (*Duello* 9) in its male followers, as happens to Stello when he encounters Filippo, it inevitably translates into a form violence and aggression for women who uncritically embrace it.

The solution, for woman, is to embark, like Minna does, on a journey inward, toward the inner sources of the 'misteriosa linfa rinnovatrice di tutte le energie' (*Duello* 139) that gradually allows her to grow as free-willing, free-judging individual and to replace 'la remissiva fiducia' in man with 'il sentimento più fermo del proprio valore' (*Duello* 159). For Minna, the journey starts with motherhood. In this new role, which accelerates her inner growth by connecting her with what Neera considered the highest manifestation of female power, she can finally break away from the intellectual and emotional slavery to Filippo's will:

Il simbolo della madre sorgendo dinanzi a lei nella sublime maestà d'una missione unica al mondo le schiudeva il segreto di tutte le bellezze create e la investiva di un'autorità che se non manifestavasi ancora in forma concreta esisteva però già in potenza prendendo dominio di tutto il suo essere interiore. (*Duello* 161)

The passage firmly places Minna's triumph over Filippo's abuse and, in general, female self-affirmation over male emotional, intellectual, cultural dominion under the sign of a symbolic maternal authority that also connects Neera's feminism both to contemporary modernist reevaluations

¹³ Neera's treatment of space would be in line with the work by other modernist women writers. According to Kathleen Wheeler, 'one of the conventional sources of imaginative power fully exploited by writers such as Wharton, Gilman, Cather, Rhys, Chopin, Woolf and Dorothy Richardson is 'the power of the place' [...]. Landscape and nature, city and houses or rooms, are all sources of symbolic enrichment of the narrative, and often almost become central characters, or at least embodiments of the heart and soul of a central character.' Wheeler, Kathleen, *'Modernist' Women Writers and the Narrative Art*. London, MacMillan, 1994, pp. 13-14.

of a matriarchal myth and to later Italian formulations of sexual difference.¹⁴ Her newly found self-assurance unequivocally marks also the beginning of Filippo's decline, ironically killed in the end by an infectious disease transmitted by Minna's son, another symbolic element that confirms how motherhood is woman's most powerful weapon in the struggle for self-affirmation. Finally, by rejecting circulating theories of male prevarication over nature and society, Neera asserts through Minna's story that woman's investment in inward rather than outward sources of truth and self-legitimation is not just the best defense against the threat posed to her by modernity, but also a unique occasion to assume a leading role in the construction of a new world. In this she was also in line with modernism, ambivalently suspended between 'male modernist fear of women's new power' and 'fascination and strong identification with the empowered feminine,' an ambivalence that, for being unresolved, proves the 'centrality of femininity' in the modernist experience.¹⁵

Modernist Aesthetics and the Female Gaze

The idea of an opportunity to be found by women in the dramatic changes undergone by society and culture applies also to the sphere of female creativity. In spite of the cogent critique of the modern world,

¹⁴ Neera's reference to the new woman as mother is at the core of one of her most controversial and apparently conservative theses on female subjectivity, that of motherhood as woman's authentic dimension of self-realization. Her interest in the maternal, however, was not too far from other revaluations of maternal power as instrumental to the renovation of a sick modern society. As Lisa Rado explains, modernist interest in primitivism, for example, made room, in the work of several women anthropologists and intellectuals on both sides of the Atlantic, for the revamping of a matriarchal myth as 'a viable alternative life-style that could be recovered and / or emulated in the contemporary political arena.' Lisa Rado, 'Primitivism, Modernism, and Matriarchy' in *Modernism, Gender, and Culture. A Cultural Studies Approach*, ed. by Lisa Rado (New York: Garland, 1997), pp. 283-300, 287. For the Italian feminist discourse on maternal symbolic authority, the main reference remains the work by Luisa Muraro, author of the influential *L'ordine simbolico della madre* (Rome: Editori Riuniti, 1992), and by the philosophical group Diotima (see, for example, the recent *L'ombra della madre* [Naples: Liguori, 2007]). For Neera's affinity with this tradition, see also Francesca Sanvitale, 'Neera scrittrice della nuova Italia,' in *With a Pen in Her hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond* (Leeds: Maney Publishing, 2000), pp. 37-44, and Catherine Ramsey-Portolano, 'A modern feminist reading of the maternal instinct in Neera' in *Rethinking Neera*, pp. 50-68.

¹⁵ Dekoven, 'Modernism and Gender,' pp. 174-75.

Neera's creative imagination appears to be very much in dialogue with some of the aesthetics of modernism, especially in what could be described as her own poetics of fracture and fragmentation as well as her penchant for ideological ambivalence. Neera was not an innovator of form nor an antagonist to tradition. She firmly believed that the idea, 'il pensiero,' should precede the act of writing and shape the form of writing itself, and never viceversa. 'Che cos'è la forma senza l'idea?' she asks in *Confessioni*. 'È appunto la carne senza l'anima' (26). But while her proclaimed distaste for formal experimentation *per se* places her at the antipodes of the avant-gardes that were to develop starting from the 1910s, it does not exclude her from the experience of modernism, no longer strictly identified with revolutionary style and language.¹⁶

For this part of my analysis, I will focus on a passage from *Confessioni letterarie*, a text written at a time when Neera's rising popularity urged her to better define, if not artfully construct, her literary persona, and that describes the conditions that had shaped her literary vocation and creative voice.¹⁷ One anecdote in particular provides important indications on the impact of a modernist aesthetic language on her work, and it congenially involves a balcony. After describing her unhappy childhood, marked by her mother's premature death and by years of emotional isolation in her home, Neera thus narrates her first writing experiments:

D'estate, nei tramonti afosi di luglio e di agosto, spalancavo le finestre, e, sicura che nessuno si occupava di me, mi accoccolavo da vera Cenerentola accanto ai ferri del balconcino. Le finestre davano sopra un giardino abbastanza ampio, in fondo al quale si aprivano altri giardinetti e cortili, terrazzi e poggi, per cui vedevo di scorcio, di fianco, di tergo, una quantità di case, situate in vie differenti. Quante macchiette, quante scene, quante impressioni io raccolsi da quell'umile cantuccio! (*Confessioni* 13)

¹⁶ An important reassessment of women's contribution to 'high' modernism and their relation with the avant-gardes in particular is in Bridget Elliott and Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers. Modernist (im)positionings* (London: Routledge, 1994). For the results achieved by feminist modernist criticism in expanding the category of modernism in general so as to include traditionally overlooked authors, see Marianne Dekoven's 'Modernism and Gender,' especially from p. 182 onwards.

¹⁷ For an informative analysis of how turn-of-the-century Italian women writers such as Neera, Sibilla Aleramo, Ada Negri, and Grazia Deledda used their autobiographical works to define and establish their unique artistic identity, see Patrizia Zambon, 'Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo' in *Studi Novecenteschi*, XVI, 38 (December 1989), pp. 287-324.

She then goes on to enlist the fragments of other people's lives that she could capture from her point of observation: a flowing white gown and 'il trillo ridente di una ragazza felice'; a young bride and groom by a window; the apartment of a physician always crowded with cheerful cousins; a mysterious room 'dove appariva fugacemente una splendida figura femminile'; and more and more men and women of different social backgrounds, fragments 'di tutta quella vita che si agitava intorno a me, così vicina, così lontana, e di cui io era la non impassibile spettatrice' (*Confessioni* 13-14).

When the night finally comes down and obscures the colorful picture in front of her, the young writer, suddenly caught by 'malinconia acuta e insopportabile' (*Confessioni* 15), retreats to her room, and resorts to writing as a way of finding consolation: 'Scrivendo, una consolazione grande scendeva in me, o piuttosto una consolazione grande mi prendeva e mi sollevava a sé. Scrivevo tutte le sere. Era la chiusa lieta della mia giornata' (*Confessioni* 15). If the writer's sensitivity as well as melancholy are caused by the very modernist 'sdoppiamento' of her personality described a few pages before and brought about by the contrast between her monotonous life in the house and the lively world of her imagination, writing within the confinement of her room is what allows her to reconcile the parts of her split identity and what, similarly, gives meaning and expression to the fragmented impressions collected outside.

It is important to note that the privileged objects of her observation remain scenes of domestic life and human interaction. She herself admits: 'L'uomo per me è tutto. Il mio maggiore interesse viene da ciò che è dentro di lui; il secondo, dalle relazioni che egli ha con il resto del mondo. Più in su o più in giù, a destra o a sinistra di questo parallelo, non capisco più nulla' (*Confessioni* 31). In the balcony scene, she illustrates how life in the modern city has transformed not just the landscape, but also the visual organization of the human scene and the arrangement of private and public. Most of all, she metaphorically locates the gaze that is capable of encompassing such a scene on the threshold of domestic and public space, thus suggesting that the woman writer, who traditionally inhabits that space, is in a privileged position to account for the complexities of the modern world. On condition, however, that she keeps herself on that threshold and does not give in to the modern, deceitful lure of abandoning the domestic sphere as 'i femministi' would have her do.

With its symbolic representation of space, similar to what we find in *Duello d'anime*, the episode sets, in my opinion, the foundations for what is almost a self-celebratory myth of origins of the writer Neera and of her poetics. Observing life from the symbolic threshold of the balcony, which

grants her sufficient critical distance from the complex, fluctuating, fragmented, and multi-layered reality of modernity, here embodied by the city of Milan where Neera grew up, the aspiring writer defines her vocation and her voice. It is a voice meant to fill out the distance that separates the gazer from the scene observed, the subject from the object. Writing from the privileged – and gendered – perspective offered by the balcony allows for an encompassing view of the whole that would be lost were the female writer to immerse herself completely into that reality.

Encompassing, however, does not mean simplifying. On the contrary, by holding on to its liminal position the female gaze can not just take in, but also account for an increasingly complex and multifaceted reality that, very much like a cubistic picture, appears in Neera's passage as fractured and highly prismatic, organized as it is in a series of apparently disconnected scenes and offering a variety of interpretative angles ('di scorcio, di fianco, di tergo') from which to study human nature. Cubism and its interest in juxtaposition of different and simultaneous perspectives could indeed represent the visual counterpart to Neera's poetics of representation as constructed here. Acknowledging the contemplative openness to different interpretative angles and the acceptance of the complications that their simultaneous presence entails as defining traits of Neera's writing sheds new light on Neera's modernity as well as on her controversial discourse on female subjectivity.¹⁸

The autobiographical motif of the window-onto-the-world is in other ways illuminating. It clarifies, for example, Neera's view of the domestic sphere, here transfigured into a symbolic creative dimension, not one from which abstract thinking and creative invention are banned, but, on the contrary, as privileged space of introspection where a myriad of disconnected external impressions and observations are recollected and conceptualized and where connections are found that give cohesion and

¹⁸ A literary application of this method could be seen already in Lydia's first appearance on the threshold of the city hall. Metaphorically, it is also the narrator's gaze that stops on that threshold along with the three friends and that gains, from this liminal position, a variety of points of view – at least three – which allows the gazer to encompass the whole scene. It is by looking from afar, for example, that the narrator can see below the surface of what marriage stands for and detect the inner tensions that surround the event – and with it the institution of marriage. By keeping a critical distance and gaining three-dimensionality through the use of multiple points of view, Neera's gaze manages to add depth to and complicate her own theoretical celebration of the union of man and woman in marriage.

meaning to the fragmented modern experience.¹⁹ How deeply symbolic it is, for example, that Neera's very first piece of writing, the short lines 'Ho nove anni / sono brutta / la mamma mi sgrida sempre / scrivo così' (*Confessioni* 5) is to be found engraved on a window frame of her house. Also this small anecdote consolidates Neera's own myth of origins, where the window becomes the symbolic space of participation in and at the same time self-exclusion from the modern world.

The modern woman writer envisioned by Neera, in other words, is one that writes from the window, from a border, a margin. Not, however, from a position of confinement or exclusion, but of self-enclosure, of conscious preservation of one's self and one's boundaries against the new threats posed to her identity and of which both Lydia and Minna experience the devastating effects. Indeed, the different epilogues to the two heroines' stories testify to the importance of withdrawing into that symbolic dimension of self-recollection. While Lydia is annihilated also for her incapacity of introspection, it is only by virtue of the long epistemological *grand tour*, to borrow from Anna Folli's analysis,²⁰ that, concentrically – as 'concentric' are the exquisitely feminine powers of reflection practiced in needlework, as Neera writes elsewhere – starts for Minna with the adoration of a false idol – Filippo and, with him, of current male ideologies – and closes with a newly conquered faith in her strength, that the heroine is saved.

The same holds true for female creativity, given that the threat posed by modernity extends to the artist's identity and to the very process of artistic creation. In *Confessioni*, Neera places herself among the 'analytical' and 'sentimental' novelists that attain depth of psychological insight into human nature through the study of individual characters and the close observation of reality and for whom woman is the preferred subject: 'La donna, per lo scrittore analitico e sentimentale, è il soggetto di predilezione, la fonte inesauribile di simpatia e d'arte' (*Confessioni* 29). Such approach to writing, she adds, also explains her frequent choice of the province – as opposed to the city – as ideal setting to her stories: 'artisticamente io adoro la provincia; essa mi ispira e mi riposa insieme, la trovo più elevata, più

¹⁹ Accounting for this favourable rendition of the domestic space as symbolic construction allows us to better understand the gap between this ideal picture and the portrayal of the monotony of domestic life prevalent in her narrative, as discussed, for example, in Ann Hallamore Caesar, 'Home and Happiness in Neera's Fiction' in *Rethinking Neera*, pp. 87-100.

²⁰ Anna Folli, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento* (Milan: Guerini, 2000), in particular pp. 79-87.

intima, più personale della grande città, dove a furia di urtarsi e di rotolare si riesce tutti eguali, dove gli angoli si smussano, i profili si affinano, i colori si smorzano; dove si piglia tutti supergiù l'aspetto dell'ultimo figurino' (*Confessioni* 30). The homogenizing drive of life in the city thus menaces that individuality of character so important to her analytical writing. Similarly, it also threatens to dissolve the individuality of the artist. After all, the commodifying thrust of modern society extends also to the fast growing publishing industry, a reality Neera was particularly critical of as it involved women writers in particular.²¹ All the more strategic, then, became the liminal position envisioned in *Confessioni*. Writing from a threshold meant for Neera preserving ideological autonomy and creative individuality.

²¹ See, for example, her own essay on 'La donna scrittrice' in *Le idee di una donna*, pp. 94-107.

CIRCE AND MARIE TARNOWSKA
BY ANNIE VIVANTI:
REFLECTIONS ON THE SPACE
BETWEEN SELF AND FICTION¹

ANNE URBANCIC

‘The Woman who never gave the gift of love without the gift of Death – Marie Tarnowska.’ Thus reads the Heinemann Publishing Company advertisement for a new offering by Anglo-Italian author Annie Vivanti Chartres (1866-1942). Implied in the announcement we find all the elements of a chilling tale of secret plots, illicit love, hubris. And in fact, there is a *femme fatale*, with the added attractions of wealth, aristocracy and motherhood. There is even an intriguing measure of madness, of the fabled Russian variety. The ad appeared in the *Times* (London) on February 16, 1915. It refers to a lurid account of a documented murder (or two) and scandal with a good dose of sex thrown in, also reported in titillating detail in the *Times*, and elsewhere, particularly when the murder took place in 1907; subsequently the whole story returned to the newspaper pages during the trial in 1910. Soon after, a novelized story, *Circe. Il romanzo di Marie Tarnowska*, penned by Annie Vivanti appeared. And, in 1915, the English version, *Marie Tarnowska* by the same author using her married name, Annie Vivanti Chartres, engrossed Anglo readers on both sides of the Atlantic.² Just to complicate matters, the French version, apparently also translated by Vivanti herself according to the documentation available, was serialized at the same time as the Italian, and like the Italian, was followed by the story in the format of a novel.³

¹ A preliminary version of this paper was presented in October 2007 at the *Starting the Process Conference*, Brock University, St. Catharines ON, Canada.

² Vivanti Chartres, Annie, *Marie Tarnowska* (London: Heinemann, 1915).

³ Vivanti, Annie. ‘Le roman de Marie Tarnowska’, *Le Journal* (Paris), 1 September 1912 - 18 October 1912. I have been unsuccessful in confirming the novelized French version of the story. How carefully Vivanti followed each publication of the story can be seen in her letter of reprimand to *Le Journal* for having changed

Vivanti, a brilliant, multilingual writer and no stranger to scandal herself, manipulated the journalistic evidence to appeal to two culturally diverse reading markets, the Italian one and the Anglo-American. Her goals in writing the two versions were many, but perhaps the story appealed to her so greatly because in the Countess, Vivanti discovered a mirror, likely an uncomfortable one, of her own attitudes, and even of similar life events.⁴ Her works on Tarnowska then became an interstice between reality and fiction allowing her to explore the allowed and disallowed psychological and emotional spaces of two women, author and protagonist. Vivanti also plays with the liminality between freedom and imprisonment, both emotional and literal, between modest motherhood and scandalous sexualization.

The task of discovering the factual and objective story of the Countess Maria Nicolaevna O'Rourke Tarnowska carries with it the impossibility of unraveling countless threads of everyday events which, tied inextricably together, led to the incidents described by the press. A beautiful, young divorcée, mother of two, once the wife of an abusive drunkard of a husband, Tarnowska appeared in court in Venice in mid-September of 1907. She had already become according to the *New York Times*,

the central figure of a story of intrigue and murder which has stirred half the capitals of Europe. As a result of her wiles, it is alleged, a wealthy Russian nobleman, Count Kamarovsky, who expected to marry the countess, was slain this week at Venice. The assassin is a youth named Naumoff, son of a former Governor of Orel. He was madly enamored of the woman, and it was through his jealousy of her that he was driven to commit the crime. Naumoff's fatal jealousy was aroused by the third lover, a Moscow lawyer name Prilukoff. The confessions of the Countess and M. Prilukoff indicate

some of her French phrasing. (Letter of 4 September 1912, now in the Vivanti files at the Archives nationales in Paris). As for her documentary reliability, Charles Kingston noted in his book *Remarkable Rogues. The Careers of Some Notable Criminals of Europe and America* (London and New York: John Lane, 1921) that 'Marie Tarnowska told her own story to Madame A. Vivanti Chartres, who sympathetically transferred the countess's apologia to paper and published it. As a human document it is very interesting but it is not convincing, and the very full report of her trial at Venice published in the press... is the only reliable guide to an understanding of the case' (p. 8). The case is also examined in Wyndham, Horace. *Crime on the Continent* (London: Thornton Butterworth, 1928).

⁴ Eminent Vivanti scholar, Carlo Caporossi concurs in his edition of the novel. Our continuing and fruitful discussions and collaboration on Vivanti's versions of Tarnowska's story were sadly interrupted by his untimely passing in July 2011. See: Vivanti, Annie, *Circe. Il romanzo di Maria Tarnowska*, ed. Carlo Caporossi (Rome: Otto/Novecento, 2011).

that the motive of their plot was to obtain the \$100,000 for which the infatuated Kamarovsky had insured his life in the Countess's favour. (*New York Times*, 15 September 1907)

When her trial began in March 1910, the *New York Times* sought out the renowned Italian criminologist Cesare Lombroso for his opinion. He suggested that

if the Russian Countess Tranovsky [*sic*] actually conceived, planned, and carried out the tragedy which resulted in the murder of Count Kamarovsky in Venice, she is the most remarkable criminal of modern times. Her methods show an absolute mastery of masculine sentiment, passion, and covetousness. Her presumed idea of having one lover slay her husband, and then having another lover dispatch him so as to prevent him from becoming her accuser is absolutely original. The crimes of the Borgias and of the Strozzi offer no parallels. (*New York Times*, 13 March 1910)

In the same issue, quoting Genoese gyno-psychologist Dr. Luigi Bossi, the newspaper offers the following: 'That woman is suffering from a diabolical malady which makes her unanswerable for her acts. She should be a subject of pity, not of scorn, hatred or torture. She should, of course, be so confined...' (*New York Times*, 13 March 1910). In her defense, the Countess described herself as a cocaine addict; her dependence on cocaine had started soon after her husband had shot and killed her first (and true) lover, Borgensky, many years before. The drug dependence prevented her from acting clearly and thus she fell under the spell of the lawyer Prilukoff. In the courtroom she claimed: 'What a power Prilukoff had over my very soul!' (*New York Times*, March 16 1910). The public spectators in court understood immediately that she intended to defend herself on the basis of her victimization. The *New York Times* comments: 'It was an astonishing reversal of their roles' (Ibid). When the trial ended, Prilukoff was sentenced to ten years' imprisonment in solitary confinement, the Countess to eight years and four months of prison, and Naumoff to 3 years and one month. The *Times* of London, in reporting the sentences of the latter two, notes that their relative brevity results from the jury's conclusion that both the countess and Naumoff 'were suffering from partial mental infirmity.' (*Times* 21 May 1910). The Italian poet Gabriele D'Annunzio (1863-1938), most familiar with scandal and *liaisons d'amour* himself, attended much of the 100-day trial. His statement to the *New York Times* noted that the Countess's 'mind, her beauty, and her charm defy history and romance alike. You are happier in believing what she says she is than in believing what your fear she is. It is no wonder that men have been willing to sin

and die for her smiles.’⁵ (*New York Times*, 3 April 1910) The conflicting images of the countess painted by the press depicted her as a cocaine dependent, mentally unstable, enchantress who somehow orchestrated a lesser sentence because even the judge was enthralled by her.

We all understand that this part of the story, highly mediated, and told through the filter of an Anglo-American press, represents one narration of what actually occurred. As such, it captures the story, but not the whole story. Furthermore, its narrative thread begins after the events recounted took place so that, in a sense, the newspaper reports come to us already *in medias res*. The anonymous reporter declares nothing of his (presumably) bias; reveals only what he feels necessary to his readers, and quite clearly has a specific reader in mind. As readers, we give credence to the recounted facts; published in a newspaper, they are after all facts and not fiction.

In 1912, matters grew more complicated from the perspective of ‘true’ story. Annie Vivanti Chartres decided to present her version of Marie Tarnowska’s vicissitudes. She too claimed unbiased disinterest. Her version, however, was to be a fiction.

Vivanti had captured the attention of the Italian world of letters in the early 1890s, when her stunning, but carefully manipulated debut as a poetess (*Lirica*, 1890) and novelist (*Marion, Marion artista di caffè concerto*, 1891) brought recognition, notoriety, and the imprimatur of Italy’s foremost poet, Giosuè Carducci (1835-1907). But soon after, her disastrous stage production of *La Rosa azzurra* (July 1898), for which only Carducci found words of praise, attenuated her writing career. While in the remaining years of the decade and in the first years of the 20th century, Vivanti continued to write and publish, her work comprised mostly short stories for various magazines, including *Cosmopolitan*, *Fortnightly Review*, *Munsey’s Magazine*, and *Pall Mall Magazine*; she also published poetry. She returned to theatrical scripts in English, even made her debut as playwright on Broadway with *That Man!* (January 1899). Her reappearance on the stage vindicated her previous theatrical disaster and encouraged her to continue. In these years she also carefully manipulated and promoted the violin career of her daughter, Vivien Chartres. Then in 1910, recognition and fame beckoned once more. Her novel *The Devourers* (1910) enjoyed such acclaim that she followed it immediately with the Italian version of the same story, *I divoratori* (1911), reworked by her.⁶ In this novel, the

⁵ Tarnowska’s story bears striking similarities to D’Annunzio’s *Leda senza cigno* (1916), originally published in installments in the *Corriere della sera*, 1913.

⁶ A Vivanti Chartres, *The Devourers* (New York and London: G. P. Putnam’s Sons, 1910); and in its Italian reworking, A. Vivanti, *I divoratori* (Milan: Treves, 1911).

undeniable crossing of boundaries between her fictional characters and her own personal circumstances was not overlooked by critics. And then, the story of Marie Tarnowska offered another opportunity for a similar literary experiment. Not a documentarist or biographer, as her awkward tribute to stodgy, relatively dull Giovanni Pascoli (1912) ably corroborates (in fact only rare bibliographies mention this work at all), Vivanti found the story of the sexually aberrant countess, Marie Tarnowska, an attractive one, truly conducive to her effervescent highly descriptive narrative style.⁷ Taking advantage of the fact that in 1912 she still basked in the glow of her highly successful return to writing bestsellers, Vivanti decided to write the story of the Countess Marie.

This study frames its research within the ideas promulgated by *critique génétique* proposed by Jean Bellemin-Noël, Louis Hay and others.⁸ Genetic criticism depends not only on a text, but also on what is called ‘avant-texte’, and also what might be called ‘après-texte’; this eclectic corpus includes various elements, textual and extra-textual, including notes, drafts, typescripts, proofs, which the critic uses to follow the process of how a text was born and was shaped into its final format. *Critique génétique* depends heavily on intratextuality, including the scrutiny of manuscripts, and intertextuality, including the myriad background ‘texts’ that inform a final piece of writing. It entails the work of recognizing and evaluating the interstices between literary process and literary product. It presents an opportunity to discover the ‘laboratory’ of a writer, to reconstruct and analyze all the elements that result in the final distillation that is the published piece. It combines the skills of archivist, critic, detective and just plain curiosity seeker. The seemingly extraneous material serves as a window into the writer’s workshop, and in this study, reveals the liminal fuzziness between truth and fiction for both protagonist and writer, especially because for both Vivanti and Tarnowska life truths and life fictions converge and coalesce in several instances.

Manuscripts are generally the major focus of *critique génétique*, but as is the archival reality for all of Vivanti’s works, no manuscripts of *Circe* or *Marie Tarnowska* have come to the fore. Nonetheless, Vivanti leaves enough clues through the press and through documents still in existence, that the task is not insurmountable; it even becomes fascinating. And, all

⁷ Vivanti, Annie, *Giovanni Pascoli: la vita e le opere* (Rome: Casa editrice M. Carra e C. di L. Bellini, 1912).

⁸ Bellemin-Noël, Jean, ‘Psychoanalytic Reading and Avant-texte’, and also Hay, Louis, ‘Genetic Criticism: Origins and Perspectives’, both in Jed Deppman, Daniel Ferrer, and Michael Groden (eds), *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes* (Philadelphia: UPennsylvania Press, 2004).

the more captivating because the evidence often depends on what she does *not* reveal as much as it depends on what she *does* reveal.⁹ Such a statement is supported by an interview article published shortly before the Italian serialization of the work 'Ciò che tacque Maria Tarnowsky detto da Annie Vivanti' ['What Marie Tarnowsky did not reveal, as told by Annie Vivanti'] which appeared on August 5, 1912 in *La Stampa* (Turin) about a month before the story began in the *Corriere della sera*.¹⁰

Vivanti prepared herself well for the task for writing the story of the Countess. She needed more leeway and artistic freedom than a strictly biographical account of Tarnowska's tragedy would allow (she had learned well her lesson from her similar attempt with Pascoli). Her intention, therefore, as the Italian edition confirms, was to write a novel about the facts. On the other hand, the 'real' story of the Countess Marie was already so well known, so notorious and relatively recent, that Vivanti wisely did not ignore the raw materials at hand. For this, she established several extratextual conceits to provide publicity for her work. First, she went to great lengths to actually meet Tarnowska in the prison at Trani where the countess served her sentence; Vivanti even accompanied the elderly Count O'Rourke who made the tedious 1500 km journey from Russia to Puglia every three months in order to see his daughter for the two hours permitted for visits. Archival documents show that at the end of June 1912 Vivanti obtained written consent for her work from Tarnowska herself (the letter is written in Italian on prison stationery) and also from the Count O'Rourke (two letters, one in Italian written by an unknown hand and signed by the Count, the other in French, written by Annie Vivanti herself and signed by the Count).¹¹ Secondly, she decided to publish an anticipatory promotional article that would introduce her work, in French and Italian respectively, to the readers of *Le Journal* and the *Corriere della sera*. Initially, at least for *Le Journal*, she intended to write the piece herself, but when writer Ernest

⁹ I am grateful to Vivanti's heirs (the late Vivien Anne-Marie D'Enno and her son Douglas D'Enno) who generously agreed to interviews and who corroborated and enriched my research with additional information. See also: D'Enno, Douglas. 'The Day the Music Died', *Weekend* (Saturday November 25 - Sunday November 26, 2000), 2-4.

¹⁰ Lelli, Enrico. 'Ciò che tacque Maria Tarnowsky detto da Annie Vivanti', *La Stampa*, 5 August 1912. The serialized novel ran in the *Corriere della sera* from September 1 until September 30, 1912.

¹¹ The letters are conserved in the file labeled Annie Vivanti, 1912 in the Archives nationales, Paris and are cited here with kind permission. The letter also gives us a clue to Vivanti's intensive and fast writing process: the story, still being researched in June, appeared in September.

La Jeunesse provided his version, she deferred to him.¹² The Italian promotional piece, written by journalist Ettore Janni, who announced on August 31 that the episodes would begin the next day, insisted repeatedly on the veracity and dependable authority of the novel, neatly sidestepping the possible criticism that as genre, a novel surely could not be presumed to be a legitimate historical text:

Un romanzo – ripeto – che rievoca un delitto celebre e recente e un recente e clamoroso processo suscita, al primo momento, una diffidenza che è, verso un tal genere di letteratura, più che giusta istintiva nelle persone di buon gusto. Soltanto gli scrittori di sicuro valore possono superare l'ostacolo e il pericolo e trasfigurare ogni elemento grossolano e vincere ogni grossolano preconetto; e Annie Vivanti col suo nobile ingegno e col suo istinto poetico, ha dato delle memorie di Maria Tarnowskaja una interpretazione che ha una sua potenza intrinseca e un suo proprio diritto alla migliore e più intelligente curiosità dei lettori. Natura singolare d'artista e mente lucidissima nell'intuire le linee e i caratteri d'un'opera, ella ha scritto un romanzo che appassiona di capitolo in capitolo, intensamente....¹³

About the time that the story was released in book form, Vivanti herself took control of the publicity machine. She wrote two articles in *La Donna* in two separate issues of the magazine November 5 and November 19, 1912. The first one, entitled 'Perché scrissi *Circe*' ends with the delivery to her of the handwritten school notebook containing Tarnowska's memories.¹⁴ The novel continues the conceit: it opens with her closing the notebook after having read the memoirs during the long train trip to Trani. The article in *La Donna* served another purpose as well. In it, Vivanti legitimized her visit to the prison by claiming that, in reality, eminent gyno-psychiatrist Dr. Luigi Maria Bossi, who had been called as expert witness at the trial in 1910, had implored her to go to the prison, interview

¹² La Jeunesse, Ernest, 'Marie Tarnowska', *Le Journal* (Paris), 13 August 1912.

¹³ 'A novel, I repeat, which again evokes a recent and famous crime and a recent and clamorous court case, at first gives rise to diffidence which is, given this literary genre, more than justified in readers of good taste. Only those authors of guaranteed value can overcome the obstacles and the danger and transfigure each rude element and each rough prejudice; and Annie Vivanti with her noble genius, her poetic instincts, has given to the memoirs of Maria Tarnowskaja an interpretation that has intrinsic strength and a right to the best and most intelligent curiosity from the readers. A singular artist and lucid mind in intuiting the characters of her work, she has written a novel that will fascinate you intensively from chapter to chapter...'. Janni, Ettore, 'Circe', *Corriere della sera*, 31 August 1912.

¹⁴ Vivanti, Annie, 'Perché scrissi "Circe"', *La Donna*, 188 (1912).

the Countess and to write the story. In the article, Vivanti implies that with Bossi (1859-1919) she shared a deep interest in women's penal reform. In this context, Bossi had not only spoken to her about Tarnowska but had also explained that, in his opinion, the Court had dealt with the Countess in a most unjust manner. According to Bossi, Marie Tarnowska's psychiatric condition arose from a slow poisoning of the blood, uterine in origin. Her malady could be cured by a small surgical intervention that in Tarnowska's case should have been undertaken at the time she gave birth to her youngest daughter, twelve years previously. Bossi had given Vivanti not only his blessing to undertake writing the story, but had also provided the hand written notebook of Tarnowska's notes and recollections, jotted down deliriously while she awaited trial in the Venetian prison. Vivanti subsequently further legitimized her authority in this story by using the latter of the two *La Donna* articles to provide the details of how, after great difficulty, she had finally obtained the permission required to interview Tarnowska. The motive for Vivanti's insistence on proving why she was the appropriate reporter of Tarnowska's travails remains suspect: she was not averse to authoring a bestseller, and she understood that publicity mechanisms, such as the bestowal of legitimacy by a well known doctor and/or a personal interview, would help her achieve this status. To invoke the expertise of Prof. Bossi was helpful to her. Since his innovative and controversial work *A proposito di malattie utero-ovariche e psicopatie. Urgenza di riforme nel sistema manicomiale* had also just been published, her positive presentation of how his theories may have saved Tarnowska from injustice, had they been applied, would demonstrate to her readers that she was an informed writer, sure of her material and aware of the latest issues surrounding the case.¹⁵ It would also permit her to sympathize with Tarnowska at arm's length, that is, it would appear that she was disinterestedly reporting the sympathy of the eminent psychiatrist. Let us not overlook the fact that it would serve as an endorsement of his work as well. But as artful as she may have been in advertising her story indirectly, Vivanti could not have foreseen another boost to her work: in December 1912, Prilukoff, still in prison, decided to sue Vivanti for libel, for the way in which she presented Tarnowska's confessions. That such a legal suit could come to the courts as the result of a novel, only underscored Vivanti's authorial reliability.¹⁶

The idea of some mutual self-advertising between Bossi and Vivanti

¹⁵ Bossi, Luigi Maria, *A proposito di malattie utero-ovariche e psicopatie. Urgenza di riforme nel sistema manicomiale* (Varese: Tip. Cooperativa varesina, 1912).

¹⁶ Reported in *New York Times*, 1 December 1912.

comes to the fore again when the English version of the novel was published. Taking advantage of the early release of the Countess from prison, the *New York Times* offered a long article whose title ‘Countess Tarnowska Tells Dreadful Life Story’ implies that it is an autobiographical account.¹⁷ In reality, however, as it becomes quite clear, this article too is a promotional piece for the English version of Vivanti’s novel. The words with which the article ends, supposedly citing Tarnowska the real-life criminal, are actually the words of Tarnowska the fictional character, quoted exactly as they appear in the novel’s last page, as is also the final melodramatic sentence: ‘Marie Tarnowska is silent. Her story is told’ [*Marie Tarnowska*, p. 303]

Until she published the story of the Russian countess, Vivanti’s narrative and dramatic works dealt with invented characters. She infused them with her own personal experience, playing fast and loose with the tenuous space between fact and fiction in her novels *The Devourers/I divoratori*. However, she did not claim these works were anything but fiction. But *Circe* and its versions carried within them a dichotomous tension that on the one hand affirmed the fictionality of the works (*Circe* is, in fact, subtitled *Il romanzo di Maria Tarnowska*), and yet on the other hand, seems carefully promulgated as a reflection of the life and crimes of Tarnowska, as truthfully presented as if they were biographical accounts.¹⁸

If Annie Vivanti had wished to focus merely on fiction in the fashion of melodrama or romance, why choose Tarnowska, who, at the time, still remained well remembered by the general public for her documented exploits? Vivanti’s intent would appear to be more than *romanzo rosa* (romantic fiction) as is suggested even by the difference in the titles of the two versions. In the Italian, the metaphoric title *Circe. Il romanzo di Marie Tarnowska* (alluding to the Greek goddess who charmed men through her beauty only to destroy them through her vile potions), points to the author’s connotative knowledge of the protagonist and suggests its fictionality. It contrasts markedly with the simple English title *Marie Tarnowska*, which is a name, an unadorned vocative noun phrase naming a real, still living person, not a metaphor; it clearly suggests its reliable historicity. Vivanti’s comment in her English prefatory note to the reader also points to her attempt to write beyond romance fiction:

I have tried to convey to the cool, sober mind of the Anglo-Saxon reader—to whom much of this amazing story of passion and crime may appear

¹⁷ *New York Times*, 12 September, 1915. She was released for good behaviour in June 1915.

¹⁸ In subsequent editions, the titled was shortened to *Circe. Un romanzo*.

almost incredible – that sequence of tragic events which brought Marie Nicolaevna to her ruin. [*Marie Tarnowska*, p. x]

The Italian version has no such dispassionate preface, nor any preface at all; quite to the contrary, the Italian version ends with the full emotional involvement of Vivanti's authorial voice: Annie Vivanti wishes she herself might be given the opportunity to redeem Marie Tarnowska:

Un subitaneo immenso struggimento assale l'animo mio. Oh, poterla salvare, redimere, riabilitare! Poterla riportare alla vita come un nuotatore trae alla riva un naufrago, e metterla al sicuro; ridarle nelle mani il forte fiore dell'innocenza e porla così, al principio del suo passato – candida e rinnovellata. [*Circe*, p. 272]¹⁹

To what might we ascribe the difference between the two versions?²⁰ Likely not only to the 'cool, sober mind of the Anglo Saxon reader'. Perhaps an answer to the query may lie in aspects of the novel that remain unsaid, but that would have been understood as a viable subtext by the Italian reading public. These are elements that the English readers would not necessarily be aware of.

Simply put, Annie Vivanti's own life was a window into the world described in *Circe* as much as Tarnowska's life was. In other words, Vivanti knew that at least in Italy, *Circe* could represent a metaphorical interstice between Vivanti and Tarnowska. Vivanti's Italian readers were well versed in all the titillating aspects of the author's life. How could they not be? For the previous twenty years the Italian press regularly reported them: her many lovers including at least one who, according to the newspapers, caught her in the arms of another, exactly as in *Circe*.²¹ There were lawsuits against her lovers (her brother initiated one to protect her

¹⁹ 'A sudden immense torment assails my thoughts. Oh to be able to save her, redeem her, rehabilitate her. To be able to bring her back to life as a swimmer brings a drowning man back to the shore, and give her a safe place; return to her hands the healthy flower of innocence and place her at the beginning of her past—pure and renewed.'

²⁰ For an in-depth study of the two versions, see Lepschy, Anna Laura, 'Annie Vivanti as self-translator: the case of *The Devourers* and *Circe*', in Vilma De Gasperin (ed.) *Ciò che potea la lingua nostra. Lectures and Essays in Memory of Clara Florio Cooper, The Italianist*, 30, special Supplement (2010), 182-90. See also Lepschy, Giulio, and Laura Lepschy, 'Annie Vivanti and Self-translation. From the Italian of *Circe* to the English of *Marie Tarnowska*' (forthcoming).

²¹ For a full discussion, see Vivanti, Annie and Giosuè Carducci *Addio caro orco: lettere e ricordi, 1889-1906*, with an introduction by Anna Folli (Milano: Feltrinelli, 2004). This event is described on p. 74.

honour), nor could the public forget her supposed liaison with Giosuè Carducci who served as her literary mentor (and whose poetry is quoted in *Circe* without mentioning his name (p. 64) – in the English version his name is mentioned but the poetry is omitted (p. 85); her lesbian affair with Enrichetta Toni, who died mysteriously after Vivanti deserted her in 1891; her tumultuous marriage to John (and the hints of their criminal activities at the gambling tables of Monte Carlo), the sordid affair of Sidney Samuel which ended in Mr. Samuel's suicide after Vivanti, having broken off her engagement to him, abandoned him in 1900. He had thought her a divorcée, although it appears that she was still married at the time to John. Vivanti later denied ever having left Chartres; she rebuffed any involvement at all in the suicide. And like her version of the Countess Marie, Vivanti also struggled with the entrapment of motherhood, professing strong maternal feelings and yet pursuing her own personal interests at the same time. The havoc this caused in her own daughter's life had a permanent effect on Vivien.²² The overlap between the lives of author and protagonist also account for some of the textual differences between the two versions of the story, such as, for example, the long list of lovers which Tarnowska names as her husband Vassili's conquests. The list appears in the Italian, where the readers would be quick to make the connection between author and protagonist, but is markedly absent in the English version, where the 'cool, sober mind of the Anglo Saxon reader' may not have appreciated the realistic overlap. There exist other 'spies' to support my contention that protagonist (in reality and in representation) and author (also in reality and in representation) are separated by the fuzziest of boundaries. For example, in the sentence 'Io amo molto gli andari via' (*Circe*, p.76),²³ the curious neologism, 'gli andari via' immediately attracted my attention. The same sentence was recycled several years later as having been said by Vivanti herself.²⁴ And finally, there is also the final leave taking between the two women, described only in the Italian version:

Marija Tarnovskaja ed io ci guardiamo negli occhi per l'ultima volta: due donne, due anime, due destini, che un abisso separa, che un mondo divide... O non è forse un solo filo della ragnatela del caso, che ci rende

²² D'Enno, D. 'The Day the Music Died', *Weekend* (Saturday November 25 - Sunday November 26, 2000), 2-4.

²³ 'I love goings-away'.

²⁴ Vivanti, Annie, 'Preludietto Boemo' in *Zingaresca*, 'Mi piacciono molto gli andari via', p. 11.

dissimili? [*Circe*, p. 272]²⁵

A filament of spider web, so tenuous, so fragile; according to Vivanti, that is what separated the two women whose lives otherwise were uncannily similar. One got caught, one got to write about it. My suggestion finds further support in the article of August 5, 1912 in *La Stampa*. We will recall that it was entitled ‘Ciò che tacque Maria Tarnowsky [*sic*] detto da Annie Vivanti’. It carries the byline of another reporter, but inevitably Vivanti had more than a small role in its existence; the prose, in style and vocabulary, are entirely hers.²⁶ It is framed as an interview she finally permitted. And it is a diatribe against the press which, according to Vivanti, shamelessly exploits and misreports situations such as those like Tarnowska’s. Implied here are also situations such as those like Vivanti’s.

The English version of the novel ends with no authorial involvement; it has been completely reworked: Marie’s last words to Vivanti are words of remorse for what she had done to her father, and her recollection that he gave her his blessing, despite the scorn heaped upon him by the public. [*Marie Tarnowska*, p. 303] This ending reflects the warning found in Vivanti’s preface that she would remain aloof and distant as author:

I have endeavoured [to write the story] with faithfulness, exaggerating nothing, coloring nothing, extenuating nothing. It will be for the pontiffs of science and morals to achieve the more complex task of drawing conclusions and establishing theories that may one day diminish injustice and suffering in the world” [*Marie Tarnowska*, p. xiv]

Shall we believe this final draft of the story? Here again there may have been a cunning ulterior motive. Vivanti clearly sympathized with Tarnowska despite her feigned objectivity. Tarnowska was released from prison in June 1915, a fact reported by the English and American press. Vivanti’s novel appeared in September of that year, and most certainly sales were not harmed by the publicity surrounding Tarnowska’s release. And just to complicate the context again, Vivanti was at this time embroiled in another scandal: her play, *L’Invasore*, which dealt with the violation of Belgium by Germany through the trope of the violation of Belgian women by German soldiers, had debuted in Italy on June 16, 1915. It featured a religious crisis, an abortion, an illegitimate birth and a rape (which took

²⁵ ‘Marie Tarnowska and I look into each other’s eyes for the last time: two women, two souls, two destinies that an abyss separates, that a world divides. Or perhaps is it not only a filament of spider web that makes us different?’

²⁶ Lelli, Enrico. ‘Ciò che tacque Maria Tarnowsky [*sic*], detto da Annie Vivanti’, *La Stampa*, 5 agosto 1912.

place just off stage, with the youngest of the protagonists witnessing it.)²⁷ It is not unconceivable that Vivanti would take advantage of her own news-presence once again to publish.²⁸

Given Vivanti's unstable demarcations between truth and fiction, between allowed space and disallowed space, between purported objectivity and declared subjective bias, it is not unexpected that there are several versions of Tarnowska's story as imagined by Annie Vivanti. Nor was the English version the last time she returned to Tarnowska. In 1918, she included in her collection *Zingaresca*, a reworked version of 'Una visita al Penitenziario di Trani' which had appeared in *La Donna* so many years before, and in which she declared that among the reasons for which she had undertaken the visit was to dispel the criticism of the press regarding the cruelty of Italian prisons.²⁹ In *Zingaresca* she openly declared another motive; she writes of a 'Visita ad una penitente': not a visit to a prison, not a visit to a prisoner, but a visit to a repentant woman, who at the end, in one act of generosity, succeeds in 'cancelling all the pathetic lies she had ever told.'³⁰ We will never know to what extent, in these lines Vivanti, poised between fact and fiction, opens a window into her own Self.

²⁷ Coincidentally, abortion of war babies was also, at the time, an interest of Prof. Bossi. [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-maria-bossi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-maria-bossi_(Dizionario-Biografico)). Accessed 29 July 2012.

²⁸ *L'Invasore* became a novel soon after (*Vae victis*, Milan: Quintieri, 1917) and then an English novel, *The Outrage* (New York: Knopf, 1918).

²⁹ Vivanti Annie. 'Una visita al Penitenziario di Trani', *La Donna*, 191 (1912).

³⁰ Vivanti, Annie, *Zingaresca* (Milan: Mondadori, 1918), p. 221.

AN IMAGED LIFE: WANDA WULZ AND THE FAMILIAR ARCHIVE

SILVIA VALISA

Perhaps [...] it is best to take events out of the sequence of one story, as we have tried to do here, and allow them to shape themselves into a number of possible stories, stories that may or may not cohere.

—M. Hirsch and L. Spitzer, ‘Vulnerable Lives. Secrets, Noise, Dust.’¹

In a picture taken by the Fratelli Alinari studio around the year 1900, entitled ‘Allegory of Photography’, photography is represented as a woman surrounded by the tools of the trade. She is a smiling, round-faced girl. With the right hand, she holds a mirror that reflects the lower part of her body (her side) towards the viewer. In the left hand, triumphantly raised in display, she holds the shutter release of a big camera on a tripod. She stands on an invisible stool that allows her long gown (a draped sheet, really, just like the ones that photographers hang behind their subjects) to fall and fold elegantly onto the floor. On the right side (from the viewer’s perspective) of the sheet there are different tools and photographic instruments: an objective, a frame, a mortar, two glass bottles, two larger glass containers with funnels on top (presumably of binders or photosensitive substances), and a photographic album that is standing on its spine, open at a page displaying a picture of the Brunelleschi cupola.²

This is photography in the year 1900, a very successful, positive (and positivistic) enterprise that two generations of Florence-based Alinari photographers and a score of other male professionals in Italy have been transforming from a craftsman endeavour into an indispensable technology to visually inventory Italian art, monuments, landscapes and people. Perched from the beginning and ever since, between art and technology, photography is a woman. As Marina Warner explains in her classic

¹ Marianne Hirsch and Leo Spitzer, ‘Vulnerable Lives. Secrets, Noise, Dust’, *Profession*, 17 (2011), 51-67, (66).

² *Fratelli Alinari. Photographers in Florence*, ed. by Monica Maffioli (Florence: Alinari, 2003), p. 126.

analysis of the gendering of metaphorical images, allegories are traditionally produced by a male imaginary. As ‘predominant conveyors of ulterior meanings’ through the centuries, ‘the female provides the stuff of origin (*hyle*) while the male stamps it with form and gives it identity and shape.’³ Female bodies signify the relationship to abstract notions, techniques, and technologies (Italy, Fortune, the arts) from the standpoint of a male subject. Each image comes equipped with a vocabulary of desire and knowledge that always preemptively founds the acting subject (the one *making* photography) as male.

This essay considers one of the first historical instances in Italy in which the female eye found her way behind the camera, and in so doing contributed to the history of photography and to the de-allegorization, so to speak, of female photographic agency. I consider here the specific professional and biographic trajectory of photographer Wanda Wulz, together with references that illustrate the professional contributions that her father, Carlo, and her sister, Marion, also made to the history of photography. This essay will also discuss both the specific individual artistic achievements of Wanda, an extremely innovative artist, and how the Wulz archive, the macro-structure within which Wanda is inscribed as a member of this photographers’ family, contributes to shape her identity and her history as a woman and as a professional.⁴

³ Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1985), p. 69.

⁴ The scope of this essay is necessarily limited, especially when considering the wealth of material available in the Wulz archive. As there is, to date, not much critical work on the Wulz production, I hope to open a new door into this family’s artistic achievements. In 1981 a retrospective show was accompanied by the catalogue *I Wulz. Tre generazioni di fotografi a Trieste dal 1868 al 1981. Mostra tenutasi il 21 novembre – 15 dicembre 1981, sala comunale di palazzo Costanzi*, ed. by Licia Zennaro (Trieste: Tipo/Lito Stella, 1981), that remains a precious source for basic information. Most of the critical literature is either tied to shows and catalogues produced by the Alinari firm after their acquisition of the Wulz Archive, around 1988 (most importantly, *La Trieste dei Wulz. Volti di una storia fotografica 1860-1980*, ed. by Elvio Guagnini and Italo Zannier [Florence: Alinari 1989]) or to Wanda Wulz’s involvement in futurism in the 1930s (as in Giovanni Lista’s limited edition *Futurismo e fotografia* [Milan: Multhipla Edizioni, 1979], and subsequent similar publications in Italian and English by the same author, most recently *Il futurismo nella fotografia* [Florence: Alinari, 2009]). Together with Zennaro and Lista, the most knowledgeable scholar on Wanda Wulz is Berlin-based Katharina Hausel. Hausel completed a doctoral dissertation on Wanda Wulz and her family, ‘Die Experimentellen Werke der Triester Photographin Wanda Wulz (1903-1984) im Spiegel ihres Umfeldes’ (unpublished doctoral thesis, University of Berlin, 2004). I benefited enormously from Katharina’s expertise, and from the

Wanda Wulz (Trieste, 1903-1984) belongs to an eminent lineage of Triestine professional photographers. Her grandfather, Giuseppe Wulz (1843-1918), had started his activity in 1860, as a seventeen year old apprentice, and in 1868 had opened shop as an independent professional. Wanda and Marion's father, Carlo (1874-1928), is officially entrusted with the studio in October 1912 after a dramatic fire entirely destroyed it in July. Settled on the upper floor of the central Hirschl Palace, in Trieste, since 1891, the *Studio fotografico Wulz* thus works practically uninterruptedly for three generations, until Marion and Wanda, who have no heirs, close it in 1980.⁵

Just like his father before him, Carlo builds his professional reputation on respectfully portraying the Triestine middle and upper classes and their public and private environments. He explores the possibilities of photography within the rather traditional boundaries of established, fixed (also literally, in terms of its subjects' poses) genres. Carlo's production consists in large part of family portraits, photographs of costumed youth for carnival and balls, and professional portraiture - showcasing the occupations of (mostly male) individuals and groups. He works on female nudes, a lucrative as well as potentially artistically fertile genre, but also on documenting specific professional and social environments tied to the same social classes he habitually works with (rooms and machinery in the 'Compagnia generale dell'elettricità', hospital rooms, the Bemporad bookstore). The very few 'live' pictures visible in Carlo's production are tied to public occurrences, such as the funeral of the archduke Rodolfo, theatrical performances, or horse-track races.

possibility to consult two of her unpublished works: the introduction to her dissertation ('Wulz Gegenstand der Untersuchung') and the text of a presentation on Wulz from 2008 ('Zusammenfassung zum Vortrag am 11.12.2008'), from which I quote. I want to thank George Tatget, former 'Direttore della fotografia' at the Alinari, for his helpful email communications (April and July 2012), and the Archivio Alinari, in particular in the persons of Stefania Rispoli, Valentina Capitini, and Ferruccio Malandrini, for facilitating the consultation of their library during the summer 2011. My student Stirling Spasaro, a professional photographer, lent me her trained eyes in a couple of instances. Patty Keller put me in the direction of very relevant bibliographic references, Karl Zimmer and Jordan Perry taught me many things about English turns of phrases. I am very grateful to all of them for their help. Finally, my heartfelt thanks go to Rhiannon N. Welch, who is the most thoughtful reader one could ever ask for. Imprecisions and mistakes are mine.

⁵ The palace is situated on what is today Corso Italia, 19. On the fire, two news clips are reproduced on the appendix to the volume *La Trieste dei Wulz*, p. 185.

While maintaining his father's photographic imprint, Carlo gradually develops an original style. As Elvio Guagnini highlights,

Carlo Wulz continua l'opera di Giuseppe, con cui ha lavorato a lungo. Ma, per qualche tratto, se ne discosta. [...] Il gusto di una regia diversa e più originale si impone. Nelle foto di una festa al Circolo Artistico, per esempio, Carlo cerca quasi di dare al gruppo in costume classicheggiante un movimento interno, di articularlo. E l'inquadratura e l'illuminazione delle figure sono più morbide, decadenti, sottili, psicologicamente penetranti.⁶

Carlo fully belongs within the *belle époque* of Mitteleuropean Trieste, and combines a solid commercial expertise with an artistic research in line with the pictorialism and *dannunziana* style of his times.

His daughters' (Wanda and Marion) photographic existence largely predates their own active professional role. Their early lives, as befits daughters of a photographer, are copiously chronicled by the photographs that Carlo (and grandfather Giuseppe) takes of them. These youth pictures are ambiguously balanced between different figurations of the 'family' picture: from the unscripted record of domestic rituals and ties, to the traditional genre of the family-unit photograph, to pictures that are more explicitly destined to a commercial fruition. The (supposedly) private domain of family life appears in the 1905 picture of 'Wanda e Marion Wulz durante il bagno'. It is a simply composed shot of the two baby sisters in a bathtub. They both look to the side of the camera with an intent expression. Marion's right hand, moving towards her sister, is blurred, a gesture that stylistically suggests the spontaneity of a captured instant.⁷

In an earlier picture, taken by Giuseppe Wulz in 1904 (Fig. 1), we witness instead the more explicitly staged spectacle of the family unit. In technical and aesthetic terms, 'Ritratto di Carlo Wulz con la moglie Angela e la piccola Wanda' is a faithful rendering of the tenets of a stereotypical family portrait, entirely focused on the sacred triangle of its subjects. The bottom of the frame is filled by a table, on which sits little Wanda. Wanda's mother, Angela, sits behind the table, her left elbow resting on it. Her face is in three-quarter view, and she gazes into the

⁶ See Guagnini and Zannier (eds), *La Trieste dei Wulz* (1989), p. 33.

⁷ 'Wanda e Marion Wulz durante il bagno', 1905. Image ID: WCA-F-000942-0000. All of the photographs mentioned in this article are, unless otherwise noted, available for free consultation via the online Alinari Archives, www.alinariarchives.it. The actual Wulz archive contains 1850 prints. Of those, 869 are available online as of June 2012. The number indicated in note for each photograph is the archive image ID.

distance, to her right, while supporting her daughter. Carlo stands, halfway behind his daughter, and gazes to his left. The decor is bare, minimal. Behind husband and wife there is a wall whose gradation of colors – unless it is staining due to the print's decay – creates a disorderly background. Thematically speaking, it is an almost unsettling photograph: Carlo's pose is rigid, almost menacing, and Angela's gaze is fixed and distant. Their gazes cross above the child's head and trace opposite trajectories, while at the very center of the photograph the lighter background carves a distance, a triangular empty space, between husband and wife. Within such a symbolic space, Wanda undoubtedly belongs within the father's genealogy: she sits beneath him, in his shadow, and her left arm completes the line traced by his. With what will become her usual attitude in front of the lens, she looks straight into the camera.⁸



Fig 1. Carlo Wulz, 'Ritratto di Carlo Wulz con la moglie Angela e la piccola Wanda', 1904.

Credit: Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA)-archivio Studio Wulz, Firenze

⁸ Carlo Wulz, 'Ritratto di Carlo Wulz con la moglie Angela e la piccola Wanda', 1904, WSA-F-000142-0000.



Fig. 2. Giuseppe Wulz, 'La piccola Wanda Wulz posa, in una cesta di frutta, per una pubblicità', about 1903. Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA)-archivio Carlo Wulz, Firenze.

The other, slightly earlier picture (it is dated 'about 1903', fig. 2) that introduces Wanda Wulz to the world is a photograph that marks the most explicit intersection between Carlo's family and his professional duty. Wanda poses as a chubby newborn placed inside a fruit basket, surrounded by foliage and fruit. The feathers on her bonnet stand upright against branches of a fruit tree. The photograph, 'La piccola Wanda Wulz posa, in una cesta di frutta, per una pubblicità' is an advertisement for a Triestine fruit vendor, himself a member of the Wulz family, Anton Wulz (Carlo's

uncle). As a board right above the baby's head explains, Wanda signifies a '5 Kg. packet' of fruit. She is performing, so to speak, her first allegory.⁹

The triple exposure of baby Wanda is emblematic of the blurred origins of her relationship to photography, and of the ambiguity of the notion of the *familiare* (familiar/familial) in this biographical and artistic narrative. Wanda is the baby whose daily rituals are caught on camera to be preserved for the family's emotional archive. She is the offspring to be framed and presented to the world with her parents through the professional eye of grandfather Giuseppe. Finally (or to start with), she is the model holding on to the edge of a fruit basket as an allegorical offering to the good commercial fortunes of the Wulz household. Within the uncertain, treacherously rich ground that is the Wulz archive, the notion of *familiare* acquires different connotations at various moments, and according to the audiences, thereby defying all distinctions between the public and the private dimensions.

In contrast to the English language, that by 1900 had separated the more literal and etymologically-bound *familial* – 'of, pertaining to, or characteristic of a family' from a broader, more figurally understood notion of that which is *familiar*, the Italian language maintains one word, *familiare*, for both usages.¹⁰ The lexeme *familiare* – or *famigliare*, as clearly preferred by the etymologist – is described in the monumental Tommaseo-Bellini dictionary (1861-1879) in its multiplicity of meanings.¹¹ Often a synonym of domestic (n. 1, that which relates to the *domus*, the house), it is initially defined oppositionally, against all that which is not 'of' the family, against the non-habitual, the new: '*contrapponesi a quel che non è della famiglia e a quel che è lontano e alieno da essa; e quindi al non usitato, al nuovo*' (n. 1). It can also refer, though, to the confidence and proximity between both related and non-related persons, (n. 2, '*la confidenza che prendesi con le persone*'), as well as, by extension, to one's expertise in specific fields of knowledge (n. 8, '*Li conosce, può ragionarne*'). When referring to 'acts,' it denotes an especially affectionate

⁹ Giuseppe Wulz, 'La piccola Wanda Wulz posa, in una cesta di frutta, per una pubblicità', about 1903, WCA-F-001743-0000. The same photograph is also available in the Alinari archive in a different print, mounted on a cardboard postcard: WSA-F 001903-0000.

¹⁰ 'familial', adj. OED. Second edition, 1989; online version June 2012. <<http://www.oed.com/view/Entry/67956>>; accessed 26 June 2012. Earlier version first published in *A Supplement to the New English Dictionary*, 1933.

¹¹ Available online at <http://www.dizionario.org/>. Accessed 26 June 2012.

and straightforward manner of communicating (n. 3, 'Maniere "tra affettuose ed affabili" ').¹²

As I refer here to the notion of the 'familiar,' I evoke these different etymological notions as they are contained in the Italian lexeme, but also in the etymology of the English word itself. In the case of Wanda and her family, these multiple understandings of the *familiare/familiar* are crucial to fully comprehend the importance of the Wulz photographic archive. The meanings described above are all operative within the Wulz' artistic trajectory, and it is only by maintaining such semantic and ideological multiplicity that we can fully grasp the intricate web of genealogical, affective, and professional references that the archive simultaneously bears witness to and constitutes.

Wanda and younger sister Marion's relationship with photography is, from their debut in front of the camera to their long career behind it, a familiar experience. As daughters, they exist within a family genealogy that, from an early age, initiates them into the profession by using them as favoured 'targets,' as Barthes put it.¹³ As technicians, they soon step behind the camera and take control over a whole technological domain, mastering every step of the photographic process. They confidently take advantage of photography as an epistemological tool that mediates for them the distance between the new and the known, and as an apparatus that allows them to blur the boundaries between the domestic and the professional. As artists, they demonstrate an ease, a playful and often understated originality that puts them at the forefront of the historical experience of photography in Italy.

The photographs that testify to the Wulz's professional trajectory are also, by and large, the main narrative that we are left with about these two women's lives, as almost nothing about them is left in terms of written traces.¹⁴ Photographically speaking, though, Carlo Wulz documents the

¹²<http://www.dizionario.org/d/index.php?pageurl=famigliare&searchfor=famigliare&searching=true>; consulted on June 26, 2012. 'Familiar', adj. and n. Second edition, 1989; online version June 2012.

<<http://www.oed.com/view/Entry/67957>>; accessed 26 June 2012. Earlier version first published in *New English Dictionary*, 1894. Main uses, roughly corresponding to the ones detailed above, are: A.1.a (family), A.2.a and A.5, (familiarity with persons), A.2.b (knowledge), A.7 (ease and familiarity in actions).

¹³ Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, trans. by Richard Howard (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981), p. 9.

¹⁴ Marta Cobež, a friend of Marion Wulz during her last years, has, according to George Tatget, shared her memories and the stories collected from Marion in audiotapes, possibly archived by the Alinari. I was not able to consult them for this article. I found mention of at least one letter written by Wanda Wulz to Italo

early lives of his two strikingly beautiful daughters as they grow, meet friends, pose in modest clothing and/or wear contrasting fashionable dresses.¹⁵ Carlo is interested in hands, geometric poses, shades of light and darkness, and in the different poetic qualities to be found in framing and composition. An extremely skilled professional, his artistry is anchored to the pictorial sensibility typical of the teens and early 1920s. He will be officially recognized in 1925 with the first prize in the ‘Gran Premio Internazionale per la fotografia artistica’, and in 1926 much praise is given to his portrait of ‘Mia figlia Marion’.¹⁶

There are many instances in which the sisters’ portraits made by their father inhabit the intermediary zone between intimate ethnography and public display. In the two homonymous ‘Ritratto di Wanda e Marion Wulz’, two artfully arranged pictures of Marion and Wanda as twins dated 1915, Carlo portrays them as a serious, pensive duo of schoolgirls with identical haircuts and dresses. In both shots Wanda poses with a protective hand cast over her sister. Her taller frame projects a slight difference in age and maturity, and the same slight asymmetry is perceivable in the assurance with which Wanda’s gaze, in both instances, directly addresses the viewer. Undoubtedly the results of the same sitting, these two masterful examples of Carlo Wulz’s compositional gifts bespeak the pictorial portraiture tradition that he is publicly referencing, but also the intimate familial history that his daughters are telling the camera.¹⁷

Zannier, (Zannier, essay on ‘Trieste dei Wulz’, in *La Trieste dei Wulz* (1989), pp. 57-66 [p.61]), now held in the Archivio Zannier in Venice.

¹⁵ See for example Carlo Wulz, ‘Marion e Wanda Wulz con Bianca Baldussi’, 1920 ca, WSA-F-001476-0000, ‘Ritratto di Marion e Wanda Wulz’, 1920 ca, WCA-F-000971-0000, ‘Wanda e Marion Wulz ritratte con due amiche’, 1920 ca, WCA-F-000976-0000.

¹⁶ The archival title of the photograph, dated between 1921 and 1923, is ‘Ritratto a mezzo busto della fotografa Marion Wulz ritratta dal padre Carlo’, WSA-F-001630-0000. The periodical *Corriere fotografico*, 2 (February 1926), praises ‘Mia figlia Marion’ in these terms: ‘lo stupendo ritratto della figlia Marion fu tra le opere più ammirate di tutta la mostra. Deliberatamente non vuol trascendere il senso psicologico, ma questo verte di una velatura romantica che in mano ad un artista minore avrebbe potuto degenerare in melodrammatica, mentre in mano sua, e non è poca lode, assurde a carattere di TIPO’. Quoted in ‘I Wulz. Tre generazioni di fotografi a Trieste dal 1868 al 1981’, p. 17.

¹⁷ Carlo Wulz, ‘Ritratto di Wanda e Marion Wulz’, 1915, WCA-F-000966-0000, and ‘Ritratto di Wanda e Marion Wulz’, WCA-F-000965-0000, 1915. Similarly striking is an earlier version of the twin theme, ‘Ritratto di Wanda e Marion Wulz’, 1911, WCA-F-000958-0000.

By 1917, in a similarly composed ‘Ritratto di Wanda e Marion Wulz in abiti e pettinatura identici’, the sisters’ faces and postures distinguish them unmistakably from each other.¹⁸ The awkwardness of their adolescent bodies and coiffures is offset by their ease in front of the camera, a reminder that this dress-up game is for them, as much as for their father, both a well-trodden family tradition and an exercise in the elegantly ambiguous tenets of social portraiture. Within these professional experiences, photographs such as the less polished 1926 sisterly ‘Wanda e Marion Wulz in abiti ottocenteschi in occasione di un ballo in maschera’ appear as another example of the complex interplay between the Wulzes’ private and public *personae*. The shots are an exercise in a professional genre, that of the costumed portrait, i.e. a training session for real assignments to come, and a domestic memento, a pretext for the father to fix on paper his daughters’ beauty, their changing physiognomy and their social history.¹⁹

The distinction between private and public archival dimension within the realm of the familiar is further blurred by the attitude of the subjects themselves. As Elvio Guagnini underlines, Wanda and Marion, as all of the Wulz family members (with the exception, I would argue, of their mother – if only because she never directly looks at the camera) are far from being the typical photographees. The familiarity with the ‘tecnologia del verosimile’, as Zannier has defined photography, that the Wulz sisters contextually inherit, allows them to be, in Guagnini’s words, ‘liber[e] da quegli impacci che ghiacciano, bloccano, intimidiscono, comunque imbarazzano il cliente “profano” rispetto a quel tempio particolare che è l’atelier’.²⁰ They are entirely free from the self-consciousness that often characterizes the photographed subject.

This is, then, the peculiar family-space, never entirely private and never completely public, always already in progress and under negotiation, within which Marion and Wanda find themselves operating in 1928, when Carlo, then 54 and at the height of his professional career, suddenly dies (Angela, their mother, had died in 1923). The siblings take the helm of the studio and continue the family activity for the better part of a century, until

¹⁸ Carlo Wulz, ‘Ritratto di Wanda e Marion Wulz in abiti e pettinatura identici’, 1917, WCA-F-000968-0000.

¹⁹ Carlo Wulz, ‘Wanda e Marion Wulz in abiti ottocenteschi in occasione di un ballo in maschera’, 1926, WCA-F-000978-0000.

²⁰ Italo Zannier, ‘De Visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia’, in *L’io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, ed. by Italo Zannier (Florence: Alinari, 1995), pp.11-23 (p.12). Elvio Guagnini, ‘Trieste nella camera oscura’, in *La Trieste dei Wulz* (1989), pp. 11-55 (p. 33).

about 1980. Although Marion's ambitions were primarily painterly (several of her landscapes and portraits survive to this day) she willingly collaborates with Wanda to run a professional studio that required her manual skills, especially in post-production retouching and printing.²¹

The sisters' fluidity of positions and identifications, the passage from subjects to authors of a photograph, or from target to operator, to use Barthes' terminology once again, is one of the most original characteristics of the Wulz archive. Far from displaying a monolithic separation between being in front and behind the camera, typical of many photographers, Wanda and Marion inhabit the imaged space of modernity with an ease and playfulness (a familiarity) that is arguably their most enduring formal and thematic characteristic. There is nothing staid or rigid in the sisters' relationship with photography, and in the articulation of their agency within and outside of the photographic frame.

While Wanda appears to have been the main managing and professional force behind the studio, Marion is also credited with a substantial photographic production, especially an adventurous interest in exterior photography and reportage, as visible in the May 1945 documentary photographs that she shot in the streets of Trieste and from the windows of the centrally located Wulz residence, during the final days of World War II.²² Many photographs bear witness to the playful interchangeability of roles that characterizes the Wulz's studio throughout the years. In two shots from about 1930 ('Ritratto di Marion Wulz in costume egiziano' and 'Ritratto di Wanda Wulz con l'abito da egiziana', fig. 3 and 4) Wanda and Marion pose for costumed portraits wearing the same Egyptian dress, combining professional curiosity and sisterly complicity.²³

While the background and the costume are exactly the same, the lighting and poses allow for great stylistic variations within the genre they have inherited from their father. Wanda directly references Egyptian gestures by displaying her model's profile and by staging a triangular

²¹ As Katharina Hausel explains, 'Marion gab das Malen auf und übernahm vor allem die Retuscharbeit', 'Zusammenfassung' (2008), p. 6.

²² For example, Marion Wulz, 'Scorcio di una strada di Trieste dopo il bombardamento del 23 ottobre 1944. Numerose persone camminano su un tappeto di vetri rotti', October 1944, WSA-F-003418-0000, and 'Scorcio di Corso Italia a Trieste. Un gruppo di persone sta osservando un camion tedesco bruciato e, all'angolo, il corpo inanimato di un soldato', May 1945, WSA-F-003422-0000.

²³ Wanda Wulz, 'Ritratto di Marion Wulz in costume egiziano', about 1930, WWA-F-003045-0000 and Marion Wulz, 'Ritratto di Wanda Wulz con l'abito da egiziana', about 1930, WMA-F-006885-0000. Marion's Egyptian photograph of Wanda is also known under the title 'Wanda vestita da Salomé' (*La Trieste dei Wulz* [1989], p. 29).

tension between arms, hands and leg. Marion, conversely, connects and contrasts her model to a black prop, the back of an armchair, against a starkly white and flat background, softening lines and angles in rounded gestures, and connecting human figure and black object in a downward motion. Whereas Wanda is more interested in a direct reference to (and/or play with) exoticism, Marion works towards an artful study of the female form.



Fig. 3. Wanda Wulz, 'Ritratto di Marion Wulz in costume egiziano,' about 1930. Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA) - archivio Wanda Wulz, Firenze.



Fig. 4. Marion Wulz, 'Ritratto di Wanda Wulz con l'abito da egiziana,' about 1930. Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA) - archivio Marion Wulz, Firenze

To rely on the archive as the authority in this familiar history also means to acknowledge the inevitable shadows and uncertainties that such a structure casts over its subjects, as much as the often collaborative authorship produced in the Wulz studio. In the instance of their 1952 portrait sitting with Olympic fencing champion Irene Camber, for example, the sisters print at least five different photographs, two of which bear Marion's signature, while the other three are attributed to Wanda. Wanda authors the celebratory portrait, with a beaming Camber posing with crossed arms, her gloved hand holding the foil over her shoulder and the national emblem

displayed on the sleeve of her outfit.²⁴ The equally striking, if less official, action shot of a daring Camber pointing her foil directly at the camera is available in the archive in two different prints. One of them, most likely the original, unretouched shot, is attributed to Wanda (fig. 5). The second print, a cropped, enlarged shot in sepia tones, is signed by Marion (fig. 6).²⁵

This double ‘belonging’ is arguably a statement about the artistic intervention of Marion in her sister’s original framing, a perfectly acceptable practice among artists sharing studio and sittings. It nonetheless methodologically points out the difficulties inherent in any critical project devoted to tracing a history of individual talent, a history of artistic subjectivities, whenever we find ourselves operating within the territory of an archive of closeness, an archive of the familiar. The Wulz archive repeatedly hints at the sisters’ innovative, playful attitude towards photography and photographic roles. It stages the possibility of a less univocal agency, a multiplication of points of view that challenge a unified notion of identity and of roles.²⁶

²⁴ Wanda Wulz, ‘Ritratto di Irene Camber, sorridente con in mano il fioretto, dopo la vittoria olimpica nella scherma.’ WSA-F-002348-0000.

²⁵ Wanda Wulz, ‘Irene Camber in tenuta sportiva (olimpionica della specialità fioretto nel 1952)’, ca. 1952, WWA-F-006754-0000 and Marion Wulz, ‘Irene Camber ritratta mentre compie un affondo con il fioretto’, ca. 1952, WSA-F-003454-0000. (The title is ‘In guardia’ in *La Trieste dei Wulz* [1989], p. 178). Of the Camber portraits, Guagnini writes that they are representative of ‘un tipo di fotografia tecnicamente perspicua e di somma eleganza, esteticamente e dinamicamente calibrata’ (‘Trieste nella camera oscura’, *La Trieste dei Wulz*, [1989], p. 27).

²⁶ My reflection on the reliability of the archive refers to a lively theoretical discussion underway on archival research and its methodology. As Helen Freshwater puts it in her ‘The Allure of the Archive. Performance and Censorship’, in *Poetics Today*, 24, 4 (winter 2003), 729-58, there is something infinitely attractive in the ‘unique “aura” of the archival document’ (732), especially when examined for the first time, as is the case here for most of these photographs. The Wulz archive poses many contextual and curatorial problems that I can only touch upon here. The fact that most of the photographs were posthumously labeled by Marion Wulz, after her sister’s death; the lack of information about Marion and her collaborators’ methodology in compiling the archive; the lack of precise dating for most items; and the differences in availability and consultation practices between the print archive and digital archives are just a few of the many issues presented by the archive.



Fig. 5. Wanda Wulz, 'Irene Camber in tenuta sportiva (olimpionica della specialità fioretto nel 1952)', 1952. Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA)-archivio Wanda Wulz, Firenze.



Fig. 6. Marion Wulz, 'Irene Camber ritratta mentre compie un affondo con il fioretto', 1952. Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA)-archivio Studio Wulz, Firenze.

It is impossible to account for the multiplicity of experiences and professional genres touched by the third generation of Wulz photographers, as it is, at times, very hard to disentangle the authorial attributions or multiple roles of the Wulz sisters. From the early 1920s to 1980, the studio Wulz continues and innovates the professional portrait tradition initiated by founder Giuseppe. Wanda and Marion (in most cases the photographs are uniquely attributed to Wanda) photograph a new generation of male and female professionals. They continue the studio's legacy by

photographing subjects not only in their atelier, but also in their own environments (a judge in his studio, Mrs. Trakakis in her living room), while significantly expanding the range of female professionals portrayed.²⁷ The studio continues the long-running commercial genre of the costumed portraits, of family and children's portraits (and, more sparsely, that of nudes), and collaborates in the redaction of illustrated books such as *La ginnastica del lattante* by Eugenio Paulin.²⁸ In Zannier's words, the sisters 'eccellono' in the portrait genre; their artistic and professional mastery, although by now almost completely forgotten, 'in Italia non ha l'eguale'.²⁹

Although the sisters' parable is inextricably intertwined, Wanda's development as a photographer is historically more visible, both insofar as she is the main professional reference for the studio, and because, shortly after their father's death (if not before), she develops a strikingly original artistic research project. It is their friend Anita Pittoni, an innovative textile and fashion designer whom the sisters host in their residence for several months in 1928-29, who introduces Wanda to futurist and avant-garde artists, both Triestine and Rome-based, such as Marcello Claris, a painter whom Wanda photographs in 1929, and Anton Giulio Bragaglia, the pre-WWI founder of *fotodinamismo*, himself.

In a 1930 photograph by Wanda Wulz, for example, Anita is dressed in a modernist outfit designed by Claris. Her eyes, turned to her left, are focused on the elongated, giant shadow that her fingers are projecting onto the wall (Fig.7).³⁰ The classic portrait composition is broken down into entirely new focal elements; the goal is to draw attention to the deconstructed dress as well as to the ghostly, semi-expressionistic projection. Anita's gaze explores, almost tentatively, the deformed mirror of reality, the sudden transformation of her delicate female hand into a much bigger, menacing limb.³¹

²⁷ 'Ritratto di giudice con toga, nel suo studio', 1940, WWA-F-006650-0000; 'Ritratto della Signora Trakakis seduta nel proprio salotto, in abito da sera', ca. 1955, WWA-F-003044-0000.

²⁸ Eugenio Paulin, *La ginnastica del lattante* (Trieste: Moscheni, 1935), p.63.

²⁹ Zannier, *La Trieste dei Wulz* (1989), p. 63.

³⁰ Wanda Wulz, 'Ritratto di Anita Pezzoni con un abito disegnato dal pittore Marcello Clario [*sic*]', ca. 1930, WWA-F-002007-0000. Many coeval pictures, alternatively authored by Wanda or Marion, portray the sisters modeling Anita Pittoni's dresses. See for example Wanda Wulz, 'Ritratto di Marion Wulz con un abito di Anita Pittoni', WWA-F-003064-0000, and Marion Wulz, 'Ritratto di Wanda Wulz con l'abito disegnato da Anita Pittoni', WMA-F-006886-0000.

³¹ On Anita Pittoni, see Marili Cammarata, Claudio Grisancich and Laura Vasselli's *Anita Pittoni. Straccetti d'arte. Stoffe di arredamento e mode di eccezione* (Trieste: Silvana editrice, 1999), in particular the biographic and analytical sections by



Fig. 7. Wanda Wulz, 'Ritratto di Anita Pezzoni con un abito disegnato dal pittore Marcello Clario [sic]', ca. 1930. Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA)-archivio Wanda Wulz, Firenze.

Laura Vasselli and Claudio Grisancich. See also Gabriella Ziani and Alessandro Pellican's *Anita Pittoni* (Trieste: Trieste Public Library, 1995), with Ziani's essay on 'Il regno unito di Anita Pittoni'. A small selection of Marion's and Wanda's photographs of Pittoni and her creations appears in the volume (for example, 'Anita Pittoni e Wanda Wulz,' by Marion Wulz, p. 28; 'Licia Zennaro indossa la gonna creata da Anita Pittoni per Wanda Wulz e da questa ricevuta in dono,' by Wanda Wulz, p. 29). Marina Camboni's *Networking Women. Subjects, Places, Links Europe-America* (Rome: Edizioni di storia e letteratura, 2004) offers a brief overview of the Pittoni-Wulz network (pp. 142-43).

The daring unconventionality of Claris' and Pittoni's dresses, as well as their joyful experimentalism as artists, already hints at the artistic direction of Wanda's most visible years, the 1930s, when her artistic research blossoms into a fruitful collaboration with other Italian representatives of the avant-garde.

Broadly speaking, anti-realist and anti-pictorialist trends in the photographic realm in Italy were not new; already before the onset of World War I, in an influential 1912 volume, Anton Giulio Bragaglia and his brother Arturo had called for a photographic approach freed from realistic constraints and devoted to exploring the spatial dimensions of time and velocity in art. Bragaglia's *fotodinamiche* photographs were devoted to capturing subjects in movement, with the aim of 'rendere ciò che superficialmente non si vede'.³²

The 1930s are a fertile ground for a futurist second wave, one that, unlike Anton Giulio's first attempts, more broadly acknowledges photography's artistic and mediatic potential. As Licia Zennaro remarks, '[d]opo vent'anni di distanza dai primi esperimenti dei fratelli Bragaglia si ritorna al futurismo. Marinetti e Tato (pseudonimo di Guglielmo Sansoni) pubblicano sulla rivista *Il futurismo* nell'aprile del 1930, un "manifesto della fotografia futurista"'.³³ In 1930 and 1932 two national shows are organized in Rome, (*Primo Concorso Fotografico nazionale* and *Prima esposizione biennale della fotografia*), and in 1932, thanks to the local poet Bruno Sanzin, the Movimento Futurista organizes a *Mostra Fotografica Futurista* in Trieste. Participating artists are 'Arturo Bragaglia, Tato, Parisio, Bertieri, Maraini, Boccardi, Guarnieri, Gramaglia, Pocarini, Pirrone, Farfa e i triestini Ferruccio Demanins e Wanda Wulz, unica donna, la quale riceve le congratulazioni di Marinetti durante l'inaugurazione della mostra per la sua interessante fotografia "Io +

³² Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia* (Bari: Laterza, 1993) p. 301, note 12. Zennaro also explains that, while early 'photodynamic' photography shared many characteristics with painterly experimentations of the same period, it nonetheless provoked an explicit disclaimer on the part of Futurist painters such as Boccioni, Carrà, Russo, Severini and Soffici, who 'attraverso un avviso esposto a Milano il 27.9.1913, [...] dichiarano che "tutto ciò" che si riferisce alla 'fotodinamica' concerne esclusivamente alle innovazioni nel campo della fotografia. Tali ricerche puramente fotografiche non hanno assolutamente nulla a che fare con 'dinamismo plastico' da noi inventato, né con qualsiasi ricerca dinamica nel dominio della pittura, della scultura e dell'architettura" '. Licia Zennaro, *I Wulz* (1981), p. 16. The 'Avviso', also published in *Lacerba*, is reproduced in Ando Gilardi's *Storia sociale della fotografia* (Milan: Feltrinelli, 1976), p. 307.

³³ L. Zennaro, *I Wulz* (1981), p. 18.

gatto”³⁴. Wanda Wulz’s contribution is immediately remarked upon by both local newspapers and by Filippo Tommaso Marinetti, the leading figure of Italian futurism.³⁵

Among the 120 photographs presented at the *Mostra*, Wulz exhibits six photographs. While we know very little in terms of the creative effort behind these works, there is no doubt that they are the mark of an extraordinarily accomplished talent. Her works bespeak of a complete familiarity with a variety of experimental techniques and stylistic approaches. They include a photogram – or *rayographs*, as Man Ray called them – (‘Colazione futurista’, technically a solarized print, 1932),³⁶ ‘photodynamic’ multiple exposures of a single negative (‘Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätt’, aka ‘Wunder-bar’, ca. 1930, fig. 8, and ‘Esercizio’, 1932),³⁷ photomontages – at the time also called *photoplastiques*, à la Moholy-Nagy (‘Jazz band’, 1930 ca., and ‘Io+gatto’, 1932),³⁸ and a photo-collage (‘Ritratto’, 1932). The latter ‘Ritratto’, now privately held and not available for viewing, is unequivocally considered by Lista ‘l’espressione più singolare dello sperimentalismo futurista nel campo della fotografia’.³⁹

³⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵ See *La Trieste dei Wulz* (1989), p. 188 for a couple of news clips that explicitly single out Wulz’s work. The second news clip on the page (source unidentified) states: ‘Particolare successo hanno avuto la “sintesi aerea di Trieste” del Demanin ed “Io più gatto” della signorina Wulz’. The third news clip on the page (source unidentified) states: ‘Wanda Wulz [...] espone una genialissima sovrapposizione di immagini dal titolo “Io + gatto”.’

³⁶ Wanda Wulz, ‘Colazione futurista’, 1932, WSA-F-003135-0000. Only two known prints of the image are extant: one is in the Alinari Archive, the other was auctioned by Sotheby’s to an undisclosed buyer in 2007.

³⁷ Wanda Wulz, ‘Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätt’, aka ‘Wunder-bar’, ca. 1930, WSA-F-002152-0000, and ‘Esercizio’, WSA-F-002151-0000.

³⁸ Wanda Wulz, ‘Jazz-Band’, 1931, WSA-F-002149-0000; ‘Io + gatto’, 1932, ZIC-F-001283-0000. Because of my inability to consult the originals (and/or the negatives) of these works, the technical definition given here of ‘Wunder-bar’ and ‘Esercizio’, as multiple exposure of a single negative and of ‘Jazz-band’ as the superposition of two distinct negatives, remains to be verified.

³⁹ *Futurismo e fotografia* (2009), p. 19. The one and only print of ‘Ritratto’ (also known as ‘Ritratto futurista’, and at times erroneously labeled ‘Autoritratto’), auctioned from Giovanni Lista’s private collection in 1982, is now in the hands of New York collectors Jerry and Emily Spiegel (Hausel, ‘Zusammenfassung’ (2008), p. 21). It graces the cover of Lista’s (very hard to find) 1979 book, and is reproduced in black and white in *La Trieste dei Wulz* (1989), p. 189. It is not available in the Alinari Archive (the negative was accidentally broken by Marion. Hausel, ‘Zusammenfassung’ [2008], pp. 21-22).

Taken as a whole, in their stunning freshness and celebratory mood, Wulz's futurist photographs confirm and promote the avant-garde commitment to test genre and style boundaries, and to provoke new forms of artistic creation and fruition.⁴⁰ Marinetti and Tato's 1930 manifesto of photography called for expanding the photographic horizon by pursuing an associational, irrational, anti-realist poetics of the image. Wulz's 'Futurist Breakfast', a stark juxtaposition of shadowless, non-edible objects such as a brush, an ashtray and a glass, exemplifies 'Marinetti's concept of tactilism—in this case, a visual creation of the experience and sensation of different textures'.⁴¹ It also exhibits an irreverent, almost dada-esque humor that parodies photography's 'funzione oggettivante' by creating a semantic gap between title and content, between signifier and signified.⁴² In this respect, Wulz's 'Colazione' is closer to 'peripheral' futurists such as Farfa and Guarnieri, and to Heartfield's photomontages, than to Tato's most famous 'camuffamenti d'oggetti'.⁴³

Marinetti and Tato's 1930 call, among other suggestions, to perform a 'spetttralizzazione di alcune parti del corpo umano o animale, isolate o ricongiunte logicamente' (#4) or 'la sovrapposizione trasparente e semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti, con simultaneità di ricordo sogno' (#11) is playfully answered by Wulz's photographs, in particular 'Wunder-bar', 'Esercizio' and 'Io+gatto'.⁴⁴ The suggestive 'Wunder-bar' (Fig. 8), whose longer title ('Wenn die Elisabeth

⁴⁰ See also Zannier, *Storia e tecniche della fotografia* (1993), p. 302.

⁴¹ Sotheby's Catalogue, 2007, sale of Margaret W. Weston private collection. The catalogue details further: "Colazione futurista" also exhibits characteristics of the Synthetic Futurist Theatre's "Drama of Objects" philosophy, to wit: the creation of an imaginary dimension using anthropomorphic allusions; the elimination of perspective; the abstract rendering of representational elements; the juxtaposition of objects in space; the elimination of shadows."

<http://www.sothebys.com/en/catalogues/ecatalogue.html/2007/photographs-from-the-private-collection-of-margaret-w-weston-n08387#/r=/en/ecat.fhtml.N08387.html+r.m=/en/ecat.lot.N08387.html/36/+r.o=/en/ecat.notes.N08387.html/36/>

Accessed on June 30, 2012.

⁴² Lista, *Futurismo e fotografia* (2009), p. 223.

⁴³ 'Esattamente come Heartfield che, nei suoi primissimi fotomontaggi, si limitava a cambiare la didascalia fotografica spiazzando il significato dell'immagine fino a capovolgere ogni contenuto semantico, così Farfa si è subito reso conto che il camuffamento degli oggetti poteva venire da una semplice ridefinizione dell'immagine'. Lista, *Ibid.*, p. 223. See, for example, G. Guarnieri's 1931 'Terre e mari', reproduced on p.226 of Lista's 1979 work, or Biemme's 'Lui e lei', p. 227, for possible predecessors to 'Colazione'.

⁴⁴ Manifesto quoted in Zannier, *Storia e tecniche della fotografia* (1993), p. 359.

nicht so schöne Beine hätt' - literally, 'If Elisabeth didn't have such pretty legs') jokingly evokes a coeval German song, is obtained via multiple exposure of the same negative. The photograph frames the bottom half of a female dancer. The dancer's legs, as well as her transparent tulle skirt, are caught in multiple simultaneous positions so as to create the almost cinematic illusion of a moving body.



Fig. 8. Wanda Wulz, 'Wunder-bar', 1932. Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA)-archivio Studio Wulz, Firenze.

Wanda appears here to have travelled very far from the pictorialism that had characterized the family tradition, as much as from her professional

work, the celebratory portraits that made the sisters very popular and in demand in Trieste. Directly referencing a 1929 movie by Austrian director Hanns Schwarz, and the famous song from its soundtrack, ‘Wunder-bar’ sets itself at the intersection of different narrative strategies, evoking both the playful sonority of a song praising the beauty of a woman’s legs and the Futurist call for a poetics of simultaneity, of ghostly encounters between different moments in time and space.⁴⁵

A similar effect, combined with a reminiscence of Muybridge’s analytical sequences of the human body in motion, is produced in ‘Esercizio’. A gymnast’s execution of a headstand is conflated in three photodynamic gestures (standing with her arms raised above her head, leaning on the floor with hands on the ground and feet ready to jump upwards, and a full headstand). The theme of the plasticity and beauty of the human body in movement is among the most contextually and historically relevant ones in these years, tied as it is to both the coeval Fascist emphasis on fitness and exercise and to the artistic and philosophical exploration of spatial and chronological coordinates in the European avant-gardes.⁴⁶ A similar multiple exposure experiment is visible in, among others, Enrico Pedrotti’s 1930 photomontage ‘Sci acrobatico’, in which, in Lista’s words, Pedrotti ‘sovrappone la fase iniziale e finale del movimento [...] dello sciatore nell’intento di suggerire la ripetizione variata del gesto nel tempo’, so as to achieve an abstraction from any realism.⁴⁷

Overall, the futurists’ stylistic and thematic concerns, and Wulz’s own participation in and reading of the movement’s aspirations, need to be understood within a broader modernist drive to a dissociative, irrational, highly subjective notion of photography. There is critical dissent, on this

⁴⁵ ‘[...] nello scatto ispirato alla celebre canzone “Wunder bar” del film di Hanns Schwarz, la fotografa triestina riprende in modo ludico la scansione cronofotografica per riassumere il gesto della bella Elisabetta che seduce incrociando le gambe’ (G. Lista, *Il futurismo nella fotografia*, Florence: Alinari 2009, p.18). The song was entitled ‘Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätt’, the film *Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna*, (1929-30). Among many avant-garde echoes, Katharina Hausel mentions German photographer’s Yva (Else Neulander-Simon)’s 1926 photograph ‘Charleston’ as a possible avant-text (‘Zusammenfassung’ [2008], p. 18).

⁴⁶ It is also, within the specific context of the Wulz’ archive, an element of continuity with the Wulz’s professional activity and with their Triestine clientele: ‘I Wulz dedicano allo sport una parte non minore della loro attività’, Guagnini, *La Trieste dei Wulz* (1989), p. 27.

⁴⁷ ‘Esercizio’, 1932, WSA-F-002151-0000. Giovanni Lista, essay on ‘Il futurismo nella fotografia’ in *Il futurismo nella fotografia* (2009), p. 15.

point, among the scholars who have considered Wanda Wulz's original contribution to the 1932 *Mostra fotografica futurista*. On the one hand, Giovanni Lista – who has undoubtedly been the most important promoter of Wulz as a photographer, ever since his 1979 volume, *Futurismo e fotografia*, featured Wulz's 1932 photocollage *Ritratto* on its cover – argues that

one of the masterpieces of Futurist photography is the self-portrait 'Io+gatto' (I+cat) by Wanda Wulz, in advance by some decades of the extraordinary experiments of biomorphing in contemporary mass media. [...] Her work on shadow [...] suspends the portrait in continual movement between concealment and revelation of the deepest psychic reality. However, this was by no means Surrealism. Wanda Wulz has created an image of 'Futurist woman' that is totally Mediterranean. (90)

Lista rightly points out the main characteristics of this famous photograph, among them its artful balance of light and darkness, but also abruptly naturalizes it as a specifically Italian, geographically determined work of art. I would argue that 'Mediterranean' remains too vague of a notion, prone to conceptual misunderstandings, especially when we consider the specifically racial meaning that it acquired in the historical context of Fascist Italy, and in the work of 'Mediterraneanist scholars' such as Giuseppe Sergi and Nicola Pende.⁴⁸ Iconographically speaking, there is nothing in Wulz's works that bespeaks of a nationalistic attachment to a specifically Italian, or Mediterranean, aesthetics.

Among the few other scholars that have contributed to an understanding of Wulz's artistic parable, both Elvio Guagnini and Italo Zannier point out the extent to which Wanda Wulz's avant-garde poetics should be understood within a much wider context. For Zannier, it is a question of mood, and of politics: 'le immagini di Wanda, così futuriste in apparenza, sono invece fotografie felici, ariose, dirette, spontanee, lontane da ogni inquinamento fascista'.⁴⁹ For Guagnini, although 'Wanda è stata rivendicata sempre come una del gruppo' and '[a]nche qualche pubblicazione sul

⁴⁸ See on this, among others, Aaron Gillette's *Racial Theories in Fascist Italy* (New York: Routledge, 2002), pp. 46-47. Lista may be referring to the concept of *Mediterraneità* as it was invoked by modernist architects such as Giuseppe Terragni, but the interest in the vernacular tradition that modernists shared, at times, with second wave futurist artists, is not apparent in Wulz. On *mediterraneità* in architecture, see Michelangelo Sabatino's *Pride in Modesty. Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy* (Toronto: Toronto University Press, 2010).

⁴⁹ Zannier, *Trieste*, p. 65.

surrealismo ha voluto comprendere la sua esperienza, [...] le sue fotografie – come risultati – vanno ben al di là di una maniera e di una scuola e appartengono a un’area di ricerca più vasta, difficilmente inquadrabile in un’etichetta.⁵⁰ Katharina Hausel’s critical notes also emphasize the visual and conceptual echoes of a broad range of avant-garde European artists in Wulz’s work.⁵¹ We would do well, in other words, to situate Wanda’s work not only within the peninsula’s artistic framework, but in the broader avant-garde context of dadaism, surrealism and modernism at large, so as to better gauge the remarkable contributions that Wanda brings to photography in both technological, artistic and ideological terms.

In 1929, the exhibit ‘Film und Foto’ in Stuttgart, Germany, sanctioned the encounter and intersection of the most idiosyncratic innovators within the field of photography of the time, from Florence Henri to André Kertész, to Edward Weston, Lazlo Moholy-Nagy and Aleksandr Rodzenko, with a retrospective on Eugene Atget himself (he had died only two years earlier).⁵² As Zannier remarks, the most striking parallel trends in sight in Stuttgart were the development, on the one hand, of increasingly sophisticated photographic techniques and materials and on the other a new, or renewed, attention for subjects (targets) that were ‘apparentemente irrilevanti, quotidiani’ (308).

This polarity of interests, i.e. the relationship between new, sophisticated techniques and an ‘irrelevant’, anti-monumental content, along with the potential artistic and ideological disruption that results from it, are arguably the founding characteristics of artistic modernism at large. They have been conjugated in different, yet always familiar ways, by all of the avant-gardes of the twentieth century. They are also what I find most innovative in Wanda Wulz’s work. While her research ought to certainly be connected to the Italian futurist avant-garde, within which she finds her visibility and *raison d’être*, Wulz’s artful and playful combination of experimental techniques and (supposedly) anti-intellectual content belongs within the modernist experience at large.

As the *Dictionnaire mondiale de la photographie* emphasizes, for example, the originality of Wanda’s research is remarkably visible in her two experimental female portraits, characterized as they are by a variety of influences and directions:

La réussite et la diversité de ses recherches sont manifestes dans deux autoportraits datés de 1932. Ainsi la superposition de deux clichés fait de

⁵⁰ Guagnini, *La Trieste dei Wulz* (1989), p. 51.

⁵¹ Hausel, ‘Zusammenfassung’ (2008), p. 30.

⁵² Zannier, *Storia e tecniche della fotografia* (1993), p. 308.

Moi + Chat une oeuvre d'inspiration surréaliste, empreinte d'onirisme, alors que, à l'opposé, la photoplastique *Autoportrait* se caractérise par un 'hypperréalisme' d'une grande audace novatrice.⁵³

'Io+gatto' and 'Ritratto' are emblematic of an artistic research that combines in remarkably innovative ways Wanda's interest in portraiture, especially of female subjects, with the potential subversion inherent in exploring the iconography of woman from a new perspective. While it is impossible, in the current state of material unavailability, to analyze critically a photograph such as her 'Ritratto', especially because of the amount of manual intervention performed by Wulz over the original print (an intervention that qualifies 'Ritratto' as an *unicum*) I want to focus here on 'Io+gatto' as one of the most significant expressions of Wulz' talent, and as an explicit intervention in a gendered attribution of photographic meaning.⁵⁴

Wanda Wulz's most famous photograph, the 1932 surreal superimposition 'Io+gatto' (Fig. 9),⁵⁵ is a striking image in its own regard, but also a photograph that can be recontextualized within the intersection of intimate archival traces and public experimental career that characterizes and distinguishes Wanda Wulz's production. As Licia Zennaro explains, 'Io + gatto' belongs to the 'ricerca formalistica dell'immagine di "stato d'animo" ', an artistic research that was already developing in Boccioni's and Carrà's paintings of the first Futurist wave (as much as in Bragaglia's attempts to go beyond the surface of identity), and was then reinvented in the 1930s.⁵⁶

⁵³ *Dictionnaire mondiale de la photographie*, Larousse staff, (Paris: Larousse, 2001), p. 674. The 'Autoportrait' is in fact the 1932 'Ritratto', or 'Ritratto futurista', shown in the 1932 *Mostra futurista*. The model is most likely *not* Wanda, rather the same woman who poses for 'Jazz-band' and 'Ballerina viennese', ca. 1930-31.

⁵⁴ Lista gives a vivid account of this image in its colorful original: 'un volto femminile vi è messo in evidenza tramite il ritaglio profilato e il successivo collaggio su un supporto nero. Le labbra e i capelli della donna appaiono tinti artificialmente con un giallo pimpante e praticamente già pop. Le pupille sono infine rialzate mediante l'applicazione di due vetri colorati.' Lista, *Futurismo e fotografia* (2009), p. 9.

⁵⁵ Wanda Wulz, "'Io+gatto": sovrimpressioni del volto di Wanda Wulz con l'immagine del proprio gatto'. ZIC-F-001283-0000. Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA)-collezione Zannier, Firenze.

⁵⁶ Zennaro, *I Wulz* (1981), p. 19.



Fig. 9. Wanda Wulz, ‘ “Io+gatto”’: sovrapposizione del volto di Wanda Wulz con l’immagine del proprio gatto’. Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA)-collezione Zannier, Firenze.

Technically a photomontage, more precisely the superposition (*sovrapposizione*) of two negatives, ‘Io+gatto’ combines a self-portrait of Wanda Wulz with a portrait of her black and white cat, Mucincina. Wulz’s technical prowess is at its highest point here. The perfect *sovrapposizione*

of the two images creates an uncannily familiar vision of female and animal, and it produces a forceful statement about Wulz's interior world. It bypasses a rational reading of the subject, as would have been available in a realist picture, and rejects the balanced aesthetic satisfaction to be found in pictorial photography, in order to provoke a new kind of artistic experience, one founded on surprise, conflation, and confusion. An archetypal image, 'Io+gatto' is also striking because it appears to the viewer to be immediately familiar. It points in the direction of a recognition, of a recollection, rather than a discovery: it represents something that we already know – or, rather, that we have already seen.

Wulz's image is, first and foremost, a play with the traditional topos of femininity: the association of a female subject with a feline situates 'Io+gatto' within a long iconographic tradition. While Lista insists on a national characterization -- '[h]er self-portrait has a strong iconographic affinity with the sixteenth century plates of *De humana physiognomonia* by Giovan Battista della Porta, and upholds the essentially Italian character of Futurism claimed by Marinetti' – it is important to underline that the iconographic and folkloric associations between woman and cat are less specifically Italian than they are Western in general, from ancient representations of the Egyptian goddesses Bastet and Sekhmet, to as recent an icon as Fernand Léger's 1921 oil *Femme avec chat*.⁵⁷

In terms of the iconographic connection between cat and woman, Katharina Hausel has traced the discursive nature of such a relationship, from the Medieval symbolism of cat as uncontrolled and immoral sexuality, to the sixteenth century more positive association of felines with domestic virtues such as motherliness, femininity and domesticity ('verbunden, mit Mütterlichkeit, Häuslichkeit und Weiblichkeit mit positiven Konnotationen,'), to a further evolution, in the nineteenth century, of cats as symbol of cleanliness ('Zu Beginn des 19. Jh.s wurde die Katze u.a. zum Symbol für Hygiene und Reinlichkeit, tauchte in Parfumwerbung und in Darstellungen von Frauen beim Bade auf').⁵⁸ The

⁵⁷ Lista, *Futurism and Photography* (London, Merrell, 2001), p.90.

⁵⁸ 'Zusammenfassung' (2008), p. 30 (for both quotes). Hausel relies on Johann Caspar Lavater's 1775 *Physiognomische Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (Zurich: Orell Fussli, 1968), and Dom Pierre Miquel's *Dictionnaire Symbolique des Animaux, Zoologie Mystique* (Paris: Léopard d'or, 1991). In terms of coeval images, Hausel points towards Claude Cahun's 1927 'Self-Portrait with Cat' ('Zusammenfassung' [2008], p. 30), and Zannier points out that a somewhat similar subject is treated in 'Zum Krisen-Parteitag der SPD (On The Crisis Party Congress of the SPD)', a 1931 image by

instability of the signifier bespeaks of its relative value, of the extent to which these gendered metaphorical meanings depend on context, author, and referent.

‘Io+gatto’ intervenes forcefully within such a topical tradition; it offers an active interpretation of a discourse that has so far prevented women from being present as epistemological and iconographic agents. In this respect, the explicit self-referentiality of the title is a fundamental component of the artistic gesture. Just as the title of ‘Colazione futurista’ troubles our understanding of its content by calling attention to our (unsatisfied) visual expectations, the title of ‘Io+gatto’ breaks the boundary between operator and target, and calls attention to the intentional manipulation of reality that we are witnessing.

In addition, ‘Io+gatto’ is a symbolic work that is always already indexical, that has, in other words, no qualms about referencing Wanda’s role as an ordinary presence on the family stage and as the result of a professional genealogy. The wealth of archival, photographic traces within which ‘Io+gatto’ exists enables us to visualize (literally) the tight connection between this image and its familiar context. The Wulz archive contains the two individual photographs used for the *sovrimpressione*: Wanda Wulz’ stunning 1932 ‘Autoritratto’, a classic self-portrait, and the feline portrait, playfully entitled *in absentia*, of the black and white cat in ‘Gatto meno io’.⁵⁹ Her ‘Autoritratto’, available in the archive in a sepia print, is firmly rooted in the portraiture tradition that is one of the identifying traits of the Wulz studio throughout the years, perfectly composed and symmetrically arranged.

‘Autoritratto’ pays homage to the pictorialist tradition glorified by her father and well described by Maffioli: ‘agli effetti *flou*, alla scelta delle carte e e alla tecnica di stampa, è affidato il compito di ottenere quei toni di impastata morbidezza, graditi in primo luogo dalla committenza che desidera offrire di sé un profilo “romantico”’, while engaging the viewer with a direct, half-smiling (Mona Lisa-esque) gaze.⁶⁰ The lateral lighting illuminates the left side of Wanda’s face while leaving the right side in the shade; the fur collar that frames her head is deliberately blurry. Her self-portrait confirms the ease with which Wanda inhabits the genealogical role

John Heartfield (a tiger-faced man), most likely not yet known in Italy (*Trieste dei Wulz*, p. 64).

⁵⁹ Wanda Wulz, ‘Gatto meno io’, 1932, WSA-F-003093-0000, and ‘Autoritratto di Wanda Wulz. Fotografia usata per la sovrimpressione “Io + gatto”’, 1932, WSA-F-003092-0000.

⁶⁰ Maffioli, *Fratelli Alinari* (2003), p. 34.

within the family archive, and her mastery of her father's and grandfather's photographic styles.

Wanda's 'Gatto meno io' opens up to the observer a different archival page. Separated from its companion portrait, and thus reduced to its own genealogical history and meaning, 'Gatto meno io' belongs within a 'cat photograph' genealogy, so to speak. In the familiar archive, the association between Wanda and her cat is an element of domestic continuity. In 1910, for example, Carlo Wulz photographs young Wanda and her cat in their studio.⁶¹ Among many others, there are two feline portraits dating from the 1930s: Marion Wulz's 'Wanda con Plunci', in which a smiling Wanda looks at Plunci the cat, who in turn looks impassible into the camera, and Wanda and Marion Wulz's (doubly authored) portrait of 'Mucincina (la gatta di Io + gatto)', a domestic photograph of the same black and white cat of 'Io+gatto', surrounded by a blurry group of moving kittens.⁶²

These intra-archival references help contextualize a thematic choice that for Wanda Wulz is as much public as it is private, i.e. it is as much a reflection on iconographic references that it is about the intimate spaces captured by the camera. Cats are a familiar signifier that can be assigned a mysterious meaning, as bearer of woman's sexual charge – after all, playing one last turn of the etymological game, cats are also very prominently the *familiars*, the servants and companions, of witches – as much as a reassuringly domestic connotation.⁶³

⁶¹ Carlo Wulz, 'Ritratto di Wanda Wulz seduta vicino ad un tavolo con il suo gatto', WCA-F-001402-0000. Dated 1932 (and reprinted in *La Trieste dei Wulz*, p.28), is a portrait authored by Marion of Wanda hugging her cat, 'Ritratto di Wanda Wulz, con la gatta Mucincina, appoggiata ad un tavolo. In primo piano un piccolo vaso con fiori.' WSA-F-003477-0000. Marion's sophisticated treatment of the theme woman-cat would deserve a separate analysis.

⁶² Reproduced in *La Triste dei Wulz*, p. 28 (not available on the online archive). Among many others, two later (1950s) portraits by Marion capture Wanda in – respectively – a domestic, unscripted scene ('Wanda Wulz dà da mangiare al suo gatto Pippo', ca. 1950, WSA-F-003630-0000), and as a smiling middle-aged woman holding her pet ('Ritratto di Wanda Wulz con il gatto Plunci', ca. 1950, WMA-F-006902-0000).

⁶³ 'The chosen animals of female fairytale metamorphosis – the hearth cat of "*La Gatta Cenerentola*" (The Cinderella Cat) [et a.] – were animals to which were ascribed a particular predilection for pleasure, in perceptions current before the fairy tales were printed. They are [...] thought to possess carnal knowledge: hearth cats were witches' familiars, of course.' (Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* [New York: Farrar Straus Giroux, 1996], p. 356).

Writing about Carlo, Wanda and Marion, Guagnini reminds us that '[I]e numerose foto di gatti e i molti esterni ed interni della casa e dello studio e delle vie vedute dalle finestre testimoniano un *penchant* di famiglia, che Wanda e Marion sviluppano con la volontà di contestualizzarsi minutamente e di fissare una storia quotidiana che trovava echi non secondari sotto quelle stesse finestre.'⁶⁴ This family *penchant*, that is their investment to record a daily history, should not, once again, be understood as a uniquely domestic aspiration to record valuable, if unofficial, mementos. The feline image is a symbol of the familiar space that the Wulzes inhabit, of the playful blurring of categories that is at the heart of their photographic history. In this respect, reading 'Io+gatto' against the grain of its archival context demystifies its allegorical charge into a playful insistence on the interchangeability of roles, and rather highlights the familiar authority, the confidence that Wanda Wulz maintains over her familiar (domestic, artistic, technological) space.

It is important, then, not to give in to the temptation of reading this image through gendered projections of meaning, that is through an understanding of femininity as 'Other', inscrutable and unknowable, because of its reference to an iconographic realm in which the female image is a container, a projection of male fantasies and of a gendered notion of the unknown. Lista himself appears briefly to indulge in such a naturalizing move, when he describes 'Io+gatto' as an 'ibridazione tra l'umano e l'animale' that represents 'la femminilità come dimensione oscura e ambiguità insondabile'.⁶⁵ But Wanda Wulz's 'Io+gatto' is not a statement of incomprehensibility, or of epistemological inaccessibility.

'Io+gatto' uses the new, idiosyncratic space of *photomontage* as a 'contestazione esplicita dell'immagine come naturale riproduzione della realtà', as a way to context fixed meanings and to bring to the foreground her own authority as a creative manipulator of ideas.⁶⁶ In it, Wulz creates a new iconographic subject that references simultaneously the private space of daily, domestic life, the family tradition of professional portraiture, the rhetoric of femininity in its multiple historical meanings, and the technological, experimental expertise of the photographer.

In these terms, the notion of familiar that Wulz is pointing us to is nothing like the reassuringly private dimension that the word superficially evokes, nor is it simply the fact that the traditional iconography of women as half animals, half humans is immediately recognizable as part of an unconscious, or mythical, image system. The familiar here is the

⁶⁴ Guagnini, *La Trieste dei Wulz* (1989), p. 39.

⁶⁵ Lista, *Il futurismo nella fotografia* (2009), p. 17.

⁶⁶ Lista, *ibid.*

treacherous, yet confidently flexible ground of display on which Wanda and her sister actively negotiate a performative identity from as early as their first months of life. It is the context, the paratext, and the meaning of an artistic experimentation that almost facetiously, always happily, plays with roles and icons to produce something just as authoritative as its visual predecessors and its futurist contemporaries, but more mockingly self-referential – as well as potentially subversive, especially in gender terms.

Marina Warner famously concluded her exploration of the allegorical use of the female form in the Western tradition by arguing that '[i]n our use of the female as sign, in text and image, we need to generate a philosophy of possibility, not reaction; to adapt the convergence of feminine gender and the feminine to expand our consciousness of one another, and an understanding of the female, not limit the areas of search, experiment and inquiry'.⁶⁷ As we re-evaluate and discuss the importance of 'Io+gatto' and of Wanda Wulz's presence within the history of Italian photography, the Wulz archive needs to be acknowledged as having a precious function in demystifying photography's male-centered allegorical function, and in subverting fixed notions of subjectivity and gender roles. The familiar archive is a statement of confidence, a recognition of one's own presence to the world, and to one's own artistic practice.

Historically speaking, if Wulz's masterpiece, 'Io+gatto', was famously praised by Marinetti himself (whom Wanda also, in turn, immortalized in two masterful portraits in April 1932), it nonetheless disappeared from the canon of futurist (and avant-garde at large) photography shortly after, just as Wanda Wulz herself appears to have discontinued her experimental research in the mid-1930s. It is only thanks to Giovanni Lista that this picture, and Wulz's name with it, has been brought back within the collective imaginary as an icon of twentieth century photography. The New York Museum of Modern Art acquired an original print in 1980, shortly after the publication of Lista's 1979 book. MOMA's cachet has been instrumental in spreading this image throughout the Western world.⁶⁸

⁶⁷ Warner, *Monuments and Maidens* (1985), p. 332.

⁶⁸ Katharina Hausel reviews several instances of media use of the 'Io+gatto' picture: it is on the cover of Ian McEwan's 1995 *The Dreamer*, on the 1995 cover of Barry Gifford's *Catface*, and on the cover on the 2003 Vallecchi's edition of Marinetti's *Come si seducono le donne*, among others ('Zusammenfassung' [2008], p. 28). She also highlights the possible continuity to be found between Carlo Wulz's 1920s 'Sphinx', the portrait of a woman posing as an Egyptian Sphinx (a woman-lion), and Wanda's 'Io + gatto' ('Sphinx' is visible in *La Trieste dei Wulz* [1989], p. 147). Most recently, 'Io + gatto' was prominently showcased in

Nowadays, this photograph graces the archway that leads into the courtyard of the Alinari establishment, the temple of Italian photography (Largo Fratelli Alinari, 15). It ideally converses with the ‘Allegory of Photography’ that welcomes the visitors to the Alinari Museum, a few blocks apart (Piazza Santa Maria Novella).⁶⁹ Against the rigid pathways of allegorical meanings dictated by a representation of woman as the ‘patient’ signifier of allegory, Wanda Wulz produces the possibility of ultimately not choosing one’s role. ‘Io + gatto’ is an allegory of the allegory, a literalization of the possibility of being in front of the camera, behind the camera, and, at the same time, happily, the ‘form, [...] identity and shape’ in between.⁷⁰

the NY Metropolitan Museum exhibit *Faking it. Manipulated Photography before Photoshop* (October 2012-January 2013), curated by Mia Fineman.

⁶⁹ The allegory described in pages 1 and 2 of this essay is a slightly more sophisticated version of the one visible at the Museum (the latter is remarkably less encumbered by technological references and tools of the trade – pared down, so to speak, to its basic signifier), but, iconographically speaking, it conveys the same univocal meaning. As this essay goes to press, the Società Alinari-24 ore is officially ‘in liquidazione’ (‘Addio Alinari-24 ore società in liquidazione,’ *La Repubblica*, Florence edition, August 4, 2012, p. I and V). It is unclear what impact this will have on the Alinari archives and on the Museum.

⁷⁰ Warner, *Monuments and Maidens* (1985), p. 69.

ARTEMISIA:
OLTRE LA BIOGRAFIA, OLTRE LA PAROLA
CARMELA PIERINI

Il termine ‘confine’ parte dal concetto di limite: un luogo entro cui stare ma anche un limite da valicare. Questo intervento vuole mostrare come in Anna Banti, figura poliedrica della letteratura italiana del Novecento e nello specifico nel suo romanzo più noto, *Artemisia*, sia presente una continua tensione nel valicare i confini marcati dai generi letterari di biografia, autobiografia e romanzo storico, da un lato, e narrazione e critica d’arte, dall’altro.

Quando la Banti pubblica il romanzo *Artemisia* nel 1947, l’unico riferimento critico al celebre personaggio del suo racconto era stato l’articolo edito da Roberto Longhi¹ dove *Artemisia* veniva considerata come

l’unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità da non confondere adunque con la serie sbiadita delle celebri pittrici italiane.²

La narrazione nel romanzo copre quarant’anni dell’esistenza della pittrice, una figlia senza madre e il cui padre, Orazio, celebre pittore, è totalmente preso dalla sua arte e lontano dal ruolo familiare. L’amicizia con Cecilia Nari, espressione della ricca società del tempo; lo stupro subito da Agostino Tassi, pittore amico di Orazio Gentileschi; il processo relativo allo stupro³ e quindi i tre anni di reclusione presso la casa paterna, durante i quali *Artemisia* lavora incessantemente per divenire pittrice. E poi i viaggi: Firenze, di nuovo Roma, Napoli ed infine l’Inghilterra, dove l’eroina

¹ Roberto Longhi, ‘Gentileschi padre e figlia’, *Arte*, 1916, ora ristampato, con alcune correzioni e revisioni, in Roberto Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, I, (Firenze: Sansoni, 1961).

² *Ibid.*, p. 357.

³ A tal proposito interessante risulta: Eva Menzio (ed.), *Atti di un processo per stupro/Artemisia Gentileschi* (Milano: Ed. Delle Donne, 1981).

si trova isolata artisticamente ed anche linguisticamente. Il tutto colorato dalla descrizione di alcuni dei suoi quadri più famosi.

Anna Banti scrive non una semplice biografia, una ricostruzione cronistica, bensì, partendo dal concetto di *verosimile* manzoniano,⁴ ci narra 'the story of "exceptional" women throughout Western history.'⁵ È facile quindi comprendere come la scelta di scrivere una monografia su un'artista non sia del tutto casuale, poiché Artemisia ed Anna Banti hanno in comune l'amore per la pittura, la consapevolezza di possedere talento e la spinta all'affermazione professionale osteggiata dalla società. Artemisia deve farsi spazio in un mondo che l'ha ferita e poi rapportarsi alla figura imponente del padre Orazio; Banti, invece, ha un riconoscimento ancora marginale nel mondo letterario a lei contemporaneo e vuole riuscire a svincolarsi dal paragone con il marito Roberto Longhi, figura dalla personalità culturalmente centrale.

Le fonti a disposizione dell'autrice non sono numerose, considerando che il frutto delle sue ricerche passate è andato perduto. Per questo Anna Banti ricorre spesso al *fatto supposto*, alla congettura,⁶ nel senso manzoniano. Attraverso i giardini di Boboli, il fantasma di Artemisia chiede alla scrittrice di scrivere la sua storia, interviene nei suoi pensieri cercando di indurla verso il recupero di quanto scritto nel vecchio romanzo. La storia di Artemisia diventa in queste nuove pagine, diverse dalla probabile operazione di stile longhiano attuata nel primo romanzo, storia di

una scommessa ed un risarcimento, nella quale l'io della Banti assume una funzione preponderante. È come se, in seguito all'episodio traumatico della perdita del romanzo originario, una grande ondata si sollevasse dalla psiche della scrittrice e andasse a investire il primitivo assetto dell'opera, scompaginandolo.⁷

La narrazione risulta convulsa: autore e personaggio interagiscono, si parlano, raccontano. Ed anche il manoscritto perduto, che si cerca di

⁴ Si veda Anna Banti, 'Romanzo e romanzo storico', in Anna Banti, *Opinioni*, (Milano: Il Saggiatore, 1961).

⁵ Joan Cannon, "'Artemisia" and the life story of the exceptional woman', *Forum Italicum*, 28/2, 1994, 322-341 (326).

⁶ Si veda Anna Banti, *Artemisia*, (Milano: Bompiani, 2001): 'ecco fatti che mi valgono – e non so se arrossirne – come una seconda guerra punica. Si può ben congetturare cosa mangiassero gli elefanti africani in Italia; si può ben pensare alle serate di Artemisia nell'estate milleseicentoquindici', p. 29.

⁷ Giuseppe Leonelli 'Introduzione', in Anna Banti, *Artemisia*, (Milano: Tascabili Bompiani, 2003), pp. V-XI (pp. VII-VIII).

riportare alla memoria, diviene metafora di ciò che la storia ha voluto dimenticare: quegli avvenimenti non tramandati che Anna Banti vuole far rivivere. È un espediente che permette alla scrittrice di attraversare i confini tra romanzo storico, autobiografia, biografia ed invenzione. O per meglio dirla come Susan Scarparo:

Il manoscritto perduto, la tristezza per la perdita e il tentativo di riscriverlo diventano insieme una metafora attraverso cui e un luogo in cui Anna Banti articola la sua sfida a superare i confini tra romanzo storico, autobiografia, biografia e narrativa.⁸

Per meglio comprendere quanto affermato guardiamo l'incipit del romanzo:

‘Non piangere.’ Nel silenzio che divide l’uno dall’altro i miei singhiozzi, questa voce figura una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un’imbasciata pressante. ‘Non piangere’: la rapidità dello sdrucchiolo rimbalza ora come un chicco di grandine, messaggio, nell’ardore estivo, di alti freddi cieli. Non alzo la testa, nessuno mi è vicino.⁹

Sappiamo di essere al cospetto di una voce esterna a quella dell’autrice: l’imperativo necessita di un soggetto, che riconosciamo nella ‘ragazzetta che abbia corso in salita’, tuttavia ben presto è chiaro come quella voce sia interiore, come l’immagine figurata sia una pura illusione.

È la Banti che piange, piange per la perdita del primo romanzo di Artemisia, scritto nella primavera del 1944 e andato distrutto durante la guerra, mentre la voce inserita nella narrazione è uno dei tanti fantasmi della Banti che, per la prima volta, viene rappresentato come tale: una voce senza corpo, una voce che aleggia tra le macerie fiorentine, una voce esterna a quella dell’autrice ma percepita da lei sola. Nella realtà non c’è nessuno: il personaggio trova spazio nella pagina scritta perché è stato prima recepito dal narratore. Artemisia Gentileschi è protagonista di un romanzo in cenere, protagonista di una storia seicentesca, quella di una

⁸ Si veda Susan Scarparo, “‘Artemisia’ the invention of a “Real” woman’, *Italica*, 3, (2002), p. 365: ‘The lost manuscript, the grieving for its loss, and the attempt to rewrite it become metaphors through which and loci in which Banti rejects clear-cut boundaries between the historical novel, autobiography, biography, and fiction’; stesso concetto espresso in Susan Scarparo, ‘Reinventing the “Real”’: Artemisia Gentileschi and Anna Banti’, in Susan Scarparo (ed.), *Elusive Subjects* (Leicester: Trubador Publishing Limited, 2005), pp. 5-41. Mia la traduzione.

⁹ Anna Banti, *Artemisia* (Firenze: Sansoni, 1947), p. 9.

pittrice valentissima fra le poche che la storia ricordi. Nata nel 1598, a Roma, di famiglia pisana. Figlia di Orazio, pittore eccellente. Oltraggiata appena giovanetta, nell'onore e nell'amore. Vittima svillaneggiata di un pubblico processo per stupro. Che tenne scuola di pittura a Napoli. Che s'azzardò, verso il 1638, nell'eretica Inghilterra.¹⁰

La perdita del primo romanzo implica un tentativo di recupero: da una parte Anna Banti forza la sua memoria cercando di ricordare quanto scritto precedentemente; dall'altra è Artemisia stessa a farsi spazio nella sua mente: come i personaggi pirandelliani, ossessiona il suo autore nel tentativo di essere ascoltata, di avere una storia.¹¹ In tale direzione il piano della narrazione si articola su tre diversi livelli: il racconto della vita di Artemisia, il tentativo di ricordare il manoscritto perduto nella guerra, e la relazione che lega il narratore e il suo personaggio che condividono, così come le definisce Susan Scarparo, 'le memorie della vita di Artemisia'.

Il concetto di memoria nella visione bantiana è importante per comprendere il suo valicare i limiti delle definizioni imposte a chi scrive: alla definizione di romanzo storico, spesso assegnata ad *Artemisia* preferisce quella di 'rappresentazione ipotetica della storia' così come dirà in *Un grido lacerante* (p. 120) in cui il narratore dovrà usare ancora una volta le sue parole:

Discernere nel tessuto [...] dei fatti accaduti un momento o un secolo fa, quanto di eterno accomuna e distingue le azioni umane.¹²

E ancora poco più avanti nel medesimo saggio a proposito della memoria storica:

una forma quasi trascendente, che per minimi appelli e quasi segni rbdomantici di una trapassata realtà, la interpreta, la ricomponne.¹³

Ed è facile a questo punto comprendere la scelta di impastare attraverso personaggi nuovi o cronologie modificate la vita della pittrice Artemisia in termini di invenzione e fine narrativo, al di là di una semplice descrizione biografica.

Diversamente da quanto ha affermato Sharon Wood nel suo *Portraits of a Writer: Anna Banti*, secondo la quale *Artemisia* è 'più invenzione che

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Joan Cannon, "'Artemisia" and the life story of the exceptional woman' (1994), p. 323.

¹² Anna Banti, *Opinioni* (1961), p. 59

¹³ *Ibid.*

storia nonostante l'accuratezza delle ricostruzioni storiche' preferirei appoggiare la visione di Fausta Garavini per cui

ogni scrittura è una messinscena e materia della scrittura è sempre ciò che si è vissuto (o si è creduto di vivere). Ogni opera, anche la più apparentemente scollata dalla persona e dalla vita dell'autore, si carica di valenze autobiografiche, esterne e interiori, con tutte le complesse combinazioni che ne derivano.¹⁴

E nel caso specifico *Artemisia* non può che essere emblema di questa commistione tra fatto storico, invenzione, esperienze di vita personali.

È febbrile la costruzione della narrazione, specialmente fino a quando l'autrice continua ad interrompere il normale ritmo narrativo con cambi improvvisi di persona, riferimenti, flash-back ed anticipazioni (essenzialmente nel primo quinto del romanzo). Dopo il ricordo di Cecilia Nari, amica d'infanzia di Artemisia (frutto d'invenzione probabilmente per 'rendere palpabile l'innocenza violata dallo stupro storicamente documentato' secondo l'interpretazione di Deborah Heller), che dà avvio alle intrusioni dirette del personaggio nel romanzo, si aprono gli sprazzi narrativi che presagiscono il momento dello stupro e del processo:

Ecco che Artemisia – e non Artemisia soltanto – soccombe al ricordo [...]. Ricomincia la maledetta notte, ma fra i patti del mio sonno letargico, sul pavimento atterrito di una reggia, una nuova presenza vuole essere soddisfatta ad ogni costo. Per eluderla la interrogo [...]. Nel buio, nella brutalità del fragore di guerra, sotto le mie palpebre strette a forza, il volto di Artemisia s'infoca come quello di una donna litigiosa [...] Da sonnambula furibonda si mette a urlarmi nell'orecchio: ha la voce roca, l'accento smozzicato della popolana di Borgo.¹⁵

A parlare è Anna Banti: la narratrice diventa lei stessa personaggio interno al romanzo, ormai oggetto dell'invenzione romanzata nell'atto stesso del ricordare. È durante la notte che il fantasma della pittrice comincia ad imporre la sua volontà prima fisica poi narrativa, probabilmente perché spesso nella Banti il crepuscolo è momento di verità, di fantasticherie e dialoghi con il proprio io.¹⁶ E in questo momento, mentre irrompe il

¹⁴ Fausta Garavini, 'Di che lacrime', *Paragone*, III, (2005), p. 76.

¹⁵ Anna Banti, *Artemisia* (1947), p. 18.

¹⁶ Si veda Rita Guerricchio, 'I racconti di Anna Banti', *Paragone*, XLI, (1990), p. 25: 'I peccati sono "pipistrelli vespertini"', afferma l'autrice in *Le monache cantano* (1942), ed è all'imbrunire che si confessano gli errori e si meditano le partenze. In *Lavinia fuggita* (1950) Zanetta e Orsola celebrano il comune sortilegio memoriale mentre guardano "fiorire sui vetri, a poco a poco, il lume del cielo notturno, fatuo e

fragore bellico, nella realtà bantiana su un piano parallelo si sviluppa il racconto di Artemisia che inizia a parlare in prima persona, con una voce roca e lontana, provata dagli eventi. Introduce la figura di Agostino Tassi, suo stupratore, ma prima maestro di disegno e prospettiva, scelto dal padre. Come nel racconto convulso di chi è stato provato direttamente dalle vicende narrate, la violenza di Artemisia è anticipata da frasi repentine, che squassano la cronologia narrativa:

Quattordici anni! Mi difesi e non valse. Aveva promesso di sposarmi, lo prometteva fino all'ultimo, traditore, per togliermi la mia vendetta. M'aveva donata una turchina: 'Ti ho sposata con questa' diceva. Davanti a lui soffrii la tortura, era livido e non diceva parola.¹⁷

È la confessione di quanto accaduto, attraverso uno stato di intimità tra narratrice e personaggio, che permette a quest'ultimo di aprirsi a chi sembra comprendere il suo dolore proprio perché compartecipe di una storia perduta che deve essere raccontata. Se da una parte Anna Banti cerca, così come dichiara nella lettera al lettore del romanzo, di recuperare il manoscritto perduto e dunque il passato, dall'altra Artemisia è protagonista di quella storia che costituisce il 'suo' passato così come l'ha vissuto. In questa dimensione quasi onirica di registri narrativi che si intersecano ed agevolmente passano dalla prima persona di Anna Banti a quella del personaggio, dal discorso indiretto libero alla figura del narratore onnisciente, il ruolo del lettore è quello di partecipare al racconto e alla volontà di recuperare la storia perduta, pur interrogandosi continuamente sul senso di aver dato la parola ad una figura morta nel 1593: il lettore allora non potrà più distinguere, e neppure lo vorrà forse, tra l'Artemisia della storia e quella del romanzo, tra il dato reale e il personaggio inventato proprio rispondendo ad un'implicita, anche se ormai palese, volontà dell'autrice.

Ma Artemisia è una pittrice, prima di tutto, ed Anna Banti è critica d'arte di formazione e scrittrice per scelta, diversamente da quanto a lungo si sia detto;¹⁸ e in questo senso ancora una volta il romanzo *Artemisia*

sottile come una presenza diafana, messaggio, come a loro sembra, di lontananza", ovvero evocazione di Lavinia che perdura come ritornante tentazione di libertà [...] fino a che l'ora del giorno prescinde dell'essere tale e si identifica come una zona della coscienza, naturalmente esclusiva, come nella *Casa* (1956), dove Lisetta riesce a creare "un suo crepuscolo segreto, alle dieci della mattina", che consiste nella possibilità di provare "un senso di isolamento felice, di autonoma incolumità" .

¹⁷ Anna Banti, *Artemisia* (1947), p. 20.

¹⁸ Leggiamo in proposito quanto scritto da Fausta Garavini, 'Di che lacrime', *Paragone*, III, (2005), p. 81: 'La leggenda (un'altra) della sua amara rinuncia alla

riesce a mostrare quanto lo sguardo bantiano, anche in virtù degli studi d'arte e degli scritti di critica visiva compiuti, si sia acuito nella descrizione dei propri personaggi e nell'esaltazione di ambienti e atmosfere. Questa capacità descrittivo-evocativa prende a caratterizzarsi in una vera e propria *ékphrasis* anche in punti del romanzo che vanno a fissare in narrazioni accurate e partecipi i caratteri di situazioni e personaggi importanti nell'economia della narrazione.

Per procedere con questo discorso, non possiamo tuttavia prescindere, da un'esplicazione del tema dell'*ékphrasis*.¹⁹ Questo termine a lungo, ha avuto il significato di descrizione²⁰ in senso generale, fino al saggio del 1955 di Leo Spitzer²¹ riguardo l'*Ode sopra un'urna greca* di Keats, in cui per la prima volta la parola *ékphrasis* fu specializzata 'per le descrizioni verbali di oggetti figurativi'.²² La descrizione di un'opera d'arte è caratterizzata dalla 'ineffabilità assoluta', dunque dalla difficoltà di trasferire in frasi la resa artistica dell'opera e il sentimento prodotto nel suo fruitore. Fra l'altro secondo Baudelaire, il tentativo di trasporre, tradurre le qualità dell'opera d'arte con parole, sarebbe prerogativa dell'arida critica professionale:

Je crois sincèrement que le meilleure critique est celle qui est plus amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous le prétexte de tout exprimer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de temperament.²³

critica d'arte per orientarsi alla narrativa, misero ripiego, è lei che l'ha creata e sempre raccontata a chi voleva sentirla [...]. Avrò certo patito non tanto la vocazione contraddetta alla critica d'arte, quanto la sufficienza con cui è sempre considerato dagli specialisti il lavoro di romanziere'.

¹⁹ Si veda a tal proposito Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica* (Torino: Bollati Boringhieri, 2005).

²⁰ Si veda Ruth Webb, 'Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre', *Word & Image*, XV, (1999), pp. 7-18.

²¹ Leo Spitzer (Vienna 1887 - Forte dei Marmi 1960), critico letterario e linguista austriaco; professore di filologia romanza a Marburgo e a Colonia, è celebre soprattutto per aver concepito e applicato con grande efficacia e finezza la critica stilistica. Si veda Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica* (Bari: Laterza, 1966).

²² Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica* (2005), p. 10.

²³ 'Credo sinceramente che la critica migliore sia quella più divertente e poetica; e non quella fredda e algebrica che, con il pretesto di esprimere il tutto, non trasmette né odio né amore, spogliandosi così volontariamente di ogni forma di

È facile quindi comprendere come il problema dell'ineffabilità si smorzi quando la descrizione dell'opera d'arte si fa personale, cioè quando non si tenta di tradurre ciò che si vede in parole, ma si preferisce descrivere l'emozione indotta nell'osservatore. Questa sorta di inadeguatezza, avvertita da chi si occupa di *ékphrasis*, è resa nel testo scritto attraverso l'uso di periodi ipotetici e locuzioni dubitative, insomma, una sintesi di modalità attenuative che presuppongono l'incertezza espressiva riguardo l'oggetto trattato. In generale però, all'interno di un testo critico, l'*ékphrasis* si pone solitamente come il punto focale del discorso che si sta affrontando, a causa delle caratteristiche di elevata densità stilistica e personalizzazione. È un 'discorso nel discorso', non solo perché interrogazione diretta di un'opera, ma anche in rapporto agli altri piani della narrazione in cui è inserita. A volte risulta un momento di 'conversazione' (la cosiddetta critica conversativa), contraddistinta da fenomeni particolari, quali: il 'noi sociativo' ('Rivediamo ora...'), l'*adtestatio rei visae* ('Ho visto recentemente...'), l'intenzionalità esplicitata ('Ora voglio mostrarvi...'), il coinvolgimento del lettore o le domande retoriche.²⁴

Riguardo la storia della moderna critica d'arte, alcuni ritengono che essa nasca dal passaggio tra l'obiettività classica e la generale libertà sostenuta da Diderot,²⁵ il quale, come dice Starobinski,²⁶ 'annexe la

emozione.' Henri Lemaître, *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques* (Paris: Garnier, 1986), p. 13. Mia la traduzione.

²⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica* (2005), p. 19.

²⁵ Denis Diderot (Langres, Alta Marna 1713 - Parigi 1784), filosofo francese, uno degli enciclopedisti (si intende uno dei compilatori de *l'Encyclopédie* e continuatore delle teorie illuministe), autore di romanzi e saggi, nonché drammaturgo e critico d'arte e di letteratura. Su di lui si veda: Arthur M. Wilson, *Diderot: l'appello ai posteri* (Milano: Feltrinelli, 1972).

²⁶ Jean Starobinski, *Diderot et l'Art de Boucher à David – Les Salons: 1759-1781* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1984), p. 21. Di seguito la citazione completa: 'La dispersion de soi au gré de la manière des différents artistes est une grande ivresse; mais d'en rendre compte, sous la forme d'une longue lettre ou d'une série de lettres à l'ami Grimm, oblige à rassembler et à faire converger vers le destinataire toutes ses expériences successives. La fonction de l'ami qui attend la copie n'est pas seulement de susciter l'explication de soi, elle appelle aussi, à l'inverse, la mise en forme du jugement, la stabilisation des concepts, l'énoncé clair où les impressions se fixent et se déterminent. Ces bruits de voix qui avaient toujours existé autour de la peinture, voici qu'avec Diderot ils deviennent pleinement audibles; ils s'avivent, laissant sur la page une trace durable. En les

critique d'art à la littérature' e forse può essere considerato anticipatore della critica d'arte moderna. Sicuramente questa nasce quando alle norme mimetiche del classicismo subentra la nozione di 'gusto', o per lo meno quando 'la divaricazione e il contrasto fra mimesi della natura o della realtà ed *éidos* dominante dalla classicità al Rinascimento e oltre, cedono al concetto di originalità individua dell'*ingenium*,²⁷ il tutto senza dimenticare la diffusione, accanto ai grandi professionisti della critica d'arte, dei grandi 'dilettanti'.

Per una collocazione storica di questo momento, eccezione fatta per il precursore Diderot, possiamo affermare di trovarci intorno a metà Ottocento, quando si compie una curiosa convergenza tra la nascita del *poème en prose* e quello della critica d'arte non professionale. Baudelaire è il fautore di entrambe.²⁸

Le caratteristiche stilistiche dell'*ékphrasis* sono numerose. Innanzitutto l'incremento dell'aggettivazione, allo scopo di definire, in modo via via più preciso, le varie sfumature di un dettaglio, connotandone allo stesso tempo la risonanza emotiva nello scrivente. Dunque spesso si utilizzano preziosismi o coppie aggettivali con effetti ossimorici, finalizzati ad evidenziare l'affascinante contraddittorietà dell'opera in esame o comunque la sua difficile affabilità. Importante anche l'uso di sinestesia, sicuramente perché i dipinti richiamano e sollecitano anche altri sensi, specialmente per analogia. Il rosso intenso di una mela, per esempio, può evocare l'atto di mangiare, e diventare quindi un 'rosso polposo'. Da non dimenticare il soggettivismo, riscontrabile nell'uso della prosopopea dell'io ('Io non sento...mi parrebbe che'), nelle frasi esclamative o interrogative, nell'appello ai lettori. Infine, possiamo indicare il ricorso all'analogia, che appare elemento costitutivo dell'*ékphrasis*, spesso inserita in forma oppositiva alla definizione categoriale e tecnica d'inizio, per indicarne l'insufficienza espressiva. L'analogia è sovente unita

orchestrant librement, dans leur polyphonie, Diderot annexe la critique d'art à la littérature; c'est comme s'il l'avait créée.'

²⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica* (2005), p. 22.

²⁸ Si veda la descrizione da parte di Baudelaire della *Prise de Constantinople per les Croisés* di Delacroix, in H. Lemaître, *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques* (1986), p. 233. 'Mais le tableau des Croisés est si profondément pénétrant, abstraction faite du sujet, par son harmonie orageuse et lugubre! Quel ciel et quelle mer! Tout y est tumultueux et tranquille, comme la suite d'un grand événement...'. Notiamo la presenza di elementi tipici della critica artistica associati a caratterizzazioni più proprie del *poème en prose* (per esempio gli ossimori, l'esclamazione, ecc.).

all'elencazione, per asindeto o polisindeto, utilizzata per rappresentare gli choc emotivi del critico nello scorrimento dell'opera, ma anche per esprimere il 'continuum visivo' con cui i dettagli si presentano agli occhi del loro fruitore.

Ritorniamo dunque ad alcuni momenti peculiari del romanzo in cui sia riscontrabile quanto definito. Ecco Artemisia durante una delle sue sedute di pittura:

Essa siede e disegna fino al buio e allora, senza aprire la finestra, accende la lucerna. I modelli, pupazzi vestiti e statuette, li fornisce lo studio del padre che lavora mangia e dorma fuori, a Monte Cavallo. Coi nastri e le sete del suo scarso corredo di bella figliola essa accomoda i soggetti; in più, fiori, frutta, un teschio.²⁹

Un *tableaux vivant*, come l'ha definito Mina Gregori, che sembra quasi presagire la resa teatrale dell'opera poi divenuta per le scene *Corte Savella*. Ma naturalmente l'espressività 'visiva' della narratrice si attua al meglio nei riferimenti ai quadri di Artemisia. Primo input di tal genere nel testo si ha quando la pittrice, a Firenze, è impegnata nel ritratto di una nobildonna:

Le feci le carni di latte, una mano di principessa, sul fondo una tenda di broccato, accanto il forziere, il paggio e il canino. La complimentai d'una Clorinda che aveva il suo viso, con l'elmo in testa.³⁰

Certamente nel proseguo di quest'analisi non possiamo dimenticare il dipinto *Giuditta che decapita Oloferne*, commissionato dalla Serenissima come quadro eroico in generale, ma cui la pittrice, pronta, affidò soggetto:

E già nella mente di Artemisia tutto era pronto. Oloferne, Giuditta e Oloferne. La testa avvolta in un panno. No, la testa nuda e sanguinosa. E perché non il corpo, il grosso corpo del tiranno?³¹

È la scrittrice che parla, come se avesse un filo diretto con i pensieri d'Artemisia nell'atto della creazione artistica. Ma la Banti ha un vantaggio: quello di conoscere già il dipinto del suo personaggio, e per questo riesce a trasferire con maggiore acume la cruenta scena rappresentata:

²⁹ Anna Banti, *Artemisia* (1047), p. 30.

³⁰ *Ibid.*, p. 41.

³¹ *Ibid.*, p. 43.

Artemisia dipingeva, una carneficina tessuta, rivo per rivo, come un ricamo sul lino bianco [...] il lino bianco dipinto suggeriva il bucato e il sangue non formava più che gioiosi nastri di porpora³²

Le parole qui, in pieno modello d'ékphrasis, traducono non solo il dipinto, ma anche il sentimento suscitato nella Banti e in Artemisia stessa. I colori, oppositivi, bianco e rosso, esprimono come l'attenzione della narratrice sia focalizzata su un unico aspetto dell'opera: la violenza perpetuata, che lascia macchie sul candore; i nastri di porpora, il sangue dunque, si fanno gioiosi non solo perché rifulgono sul bianco, ma anche perché associati ad un'idea di vittoria, di gaudio. Ed il motivo è palese nelle parole della stessa autrice:

Le sciocche dame non si accorgevano di chi fosse la truculenta che, sulla tela, Giuditta aveva principiato a scoprire: di buon'ora e solo Artemisia aveva cercato nello specchio i tratti dell'eroina e le aveva risposto un ghigno che ormai antichi motivi ispiravano [...] Agostino, il pugnale, la miseranda scena del letto a colonne avevan trovato la via di esprimersi non a parole o con interiore compianto, ma con mezzi che la mente avrebbe dovuto difendere e mantenere inviolati.³³

La Banti, attraverso questi brevi riferimenti al dipinto, riesce a renderci partecipe della sua complessità compositiva: ci sono un intenso furore e voluttà nell'atto di decapitazione nel quadro della Gentileschi e nella descrizione morbosa fatta dalla Banti dove il quadro diventa miccia che innesca sentimenti di rivincita e violenza reale nelle donne che lo osservano, drappello femminile frutto dell'invenzione bantiana.³⁴

Da un lato la narratrice ci spiega quale sia il soggetto dell'opera, quindi la posizione dei personaggi: l'eroina Giuditta, la testa del tiranno ed il suo corpo. D'altro canto ci fornisce dettagli del 'come' il tutto sia stato dipinto, e quindi l'importanza dei rivoli di sangue, il lenzuolo candido. È facile per noi immaginare una Giuditta³⁵ trionfante, non resta all'atto che sta compiendo, ma anche non colpevole: la carneficina è tessuta 'rivo per

³² *Ibid.*, pp. 45-47.

³³ *Ibid.*, p. 46.

³⁴ Ricordiamo di questo passo l'interpretazione data da Susan Scarparo che vede in esso un nuovo parallelismo narrativo: così come Anna Banti descrive il narratore come un personaggio che ricorda Artemisia a sua volta narratore e personaggio, così Artemisia descrive il suo creare un personaggio Giudditta, attraverso la pittura. Artemisia che si specchia rievoca Anna Banti che parla di Artemisia in un duplice parallelismo.

³⁵ Si veda sul tema della Giuditta nella letteratura, il saggio di Luigi Squarzina, 'Una, due, tre, cento Giuditte', *Lettere italiane*, 1, 1999, pp. 53-69.

rivo, come un ricamo sul lino bianco', è soave l'immagine che la Banti vuole trasmetterci, certamente ben lontana dall'atto di accusa che si potrebbe imputare ad una qualsiasi omicida. Ed infatti se osserviamo da noi il dipinto reale di Artemisia Gentileschi, ora conservato presso la Galleria degli Uffizi a Firenze, e lo confrontiamo con quello del Caravaggio, suo indubbio modello, chiara è una differenza: l'eroina di Caravaggio, esile e quasi tremante durante il compimento dell'omicidio, sembra riluttante, disgustata; diversamente la Giuditta della Gentileschi si impone con la forza di braccia muscolose sul corpo di Oloferne e, decisa, gli infligge la morte.³⁶ Questa donna, fra l'altro, risulta emblema di femminilità: il corpo tornito, le spalle scoperte e il seno in primo piano ci portano ad estendere, non senza qualche riserbo, il tema rappresentato: è Giuditta che decapita Oloferne, è Artemisia che uccide il suo stupratore secondo quanto dirà il romanzo, o è una rivendicazione femminile di due donne (nel quadro della Gentileschi è complice la serva Abra che invece nella tradizione aspetta fuori dalla stanza) secondo il critico francese Roland Barthes.

In questa sede non ci soffermiamo sulle implicazioni femministe del quadro e del romanzo bantiano, ma preferiamo mostrare il potere della narrazione di Anna Banti che ancora una volta valica i limiti della semplice prosa in un altro passo, la descrizione del quadro *Autoritratto o Allegoria della pittura* ispirato nel romanzo ad Annella De Rosa, figura che evoca nello scritto quella comunione di intenti femminili tanto auspicati dalla Banti:

Cominciò in quei giorni una figura senza modello, di memoria [...] le sbocciavano sotto mano una guancia di caldo pallore, capelli neri raccolti in un nodo negligente e sfatti sul collo e sull'orecchio. Di memoria, non di maniera: la ciocca che dalla tempia si sfiocava giù per la gota e velava l'orecchio la segnò e stemperò con una maestria di cui s'accorse e si compiacque [...]. Fu per quell'inclinarsi ritroso sulla spalla sinistra che il riconoscimento si avverò e il nome soccorse: Annella De Rosa.³⁷

Qui il riferimento al quadro è puntuale senza riversarsi nella mera descrizione. Nello specifico il dipinto citato ha una forte valenza simbolica:

³⁶ Si veda, riguardo alla natura funebre ed erotica del rapporto Giuditta-Oloferne, il commento di Roland Barthes, 'Nota su "Giuditta e Oloferne"', in *Artemisia Gentileschi / Agostino Tassi. Atti di un processo per stupro*, ed. Eva Menzio, (Milano: Edizioni delle donne, 1981), p. 35: 'la scena è, se si può dire, un'esibizione di membra intrecciate e composite, tale che le si possa "leggere" indifferentemente come banco di macelleria, o combinazione di posizioni amorose'.

³⁷ Anna Banti, *Artemisia* (1947), p. 178.

la tradizione ha sempre rappresentato la pittura con un'immagine femminile, una personificazione dell'arte in figura di donna; tuttavia gli autoritratti sono sempre stati di uomini pittori che si ritraevano in pose più o meno plastiche: questo quadro incarna invece, come sottolinea Debora Heller, una metafora della pittura simbolicamente rappresentata da una figura di donna, e l'immagine reale di una pittrice donna durante l'esercizio del suo lavoro. *Autoritratto* sovverte un costume usuale attraverso il mezzo stesso della pittura.

Parallelamamente però, nel romanzo questo passo è un altro dei tentativi di tradurre in parole una realtà pittorica, mostrare attraverso il mezzo della scrittura le immagini che l'occhio non vede nella parola scritta, rendere con la narrazione 'la stessa atmosfera dell'opera nel suo tessuto semantico e sintattico',³⁸ modalità tipica degli scrittori d'arte. Anche qui il tentato superamento di un limite paradossale: l'ékphrasis da una parte è *mimesis*, dall'altra promette di dar voce alla silenziosa immagine cercando di evocare il suo potere attraverso un altro mezzo, la scrittura, che però ne fissa e delinea i contorni.

Una metafora, questa, della narrazione bantiana: tesa a ricostruire la realtà (storica o pittorica che sia) ma fuggevole da ogni demarcazione esterna, al di là dei limiti e dei confini propri della critica narrativa. Il superamento dei *boundaries* descrittivi, di definizione, di esperienza è un tratto che colloca Anna Banti all'interno di un leitmotif di figure di donne che offrono nuove possibilità al mondo della scrittura e del romanzo. Come afferma Emilio Cecchi, critico e acuto lettore-consigliere della stessa Banti, 'tra i due metodi o procedimenti: quello diretto e classicheggiante [...] e quello impennato e visionario della Woolf in *Orlando*, la Banti istintivamente si è tenuta al più rischioso e brillante, ch'è senza dubbio il secondo'³⁹ ovvero quello stesso portato avanti da un'icona del modernismo, Virginia Woolf, famosa per aver esposto i motivi del vecchio e nuovo romanzo all'interno della conferenza *Mr. Bennett e Mrs. Brown* del 1924, motivi poi ripresi all'interno di alcuni suoi scritti come appunto *Orlando*, a lungo studiato da Anna Banti.

Nella Banti non si assiste a quella che fu definita da Cecchi 'polverizzazione dell'io' tipica dei fautori del 'nuovo romanzo' quali Marcel Proust o James Joyce, ma ad una sua moltiplicazione che trova nell'*Artemisia* un mirabile esempio. Un entrare e uscire dal personaggio e dal proprio io, dal racconto e dall'autobiografia, quella forza che potremmo

³⁸ Margherita Pieracci Harwell, 'Anna Banti tra narrativa e scritti d'arte', *Paragone*, III (2005), pp. 130-56 (p. 149).

³⁹ Emilio Cecchi, *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)* (Milano: Garzanti, 1954), p. 20.

dire di movimento continuo che rende Anna Banti perfettamente rispondente alla definizione di donna modernista di Alice Gambrell: 'Insider-outsider intellectuals, whose value consisted in their simultaneous distance from and intimacy with the subjects of their own inquiry – in “stay[ing] at home” and in “go[ing] on a trip” – thus enacted a version of Benjamin’s art of ‘storytelling’.⁴⁰

⁴⁰ Alice Gambrell, *Women Intellectuals, Modernism, and Difference. Transatlantic Culture, 1919-1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 4-5.

‘IL MERLO’ DI GIANNA MANZINI. IPOTESI PER UN RETICOLO INTERTESTUALE

ROSSELLA M. RICCOBONO

‘La mia è stata essenzialmente una ricerca di ritmo; specialmente all’inizio si è trattato di esprimere un accordo tra le cose, la realtà ed un mio interiore movimento; sempre più però per me lo stesso ritmo si è venuto definendo come un’idea di architettura.’¹

Affermazione, questa in epigrafe, utile ad una analisi dei motivi iniziali della scrittura manziniana poiché con ‘Il merlo’ (1921)² torniamo esattamente agli esordi di Gianna Manzini, l’inizio degli anni ’20, periodo della sua scrittura alquanto difficile da comprendere appieno visto che non ci restano di quel periodo diari, né relativi materiali d’archivio a cui poter fare riferimento. Oltre alla mancanza di materiali d’archivio giovanili (questi risalgono solo ad anni più tardi della sua carriera e nello specifico ricoprono il periodo 1928-’74), Gianna Manzini non ha mai ricevuto la dovuta attenzione che merita, malgrado il ruolo impegnato e significativo e la partecipazione al discorso del romanzo moderno in contesto italiano, con riconoscimenti anche oltre frontiera e in particolar modo in Francia. Lacune queste che ci portano a lavorare, nel caso della scrittura giovanile manziniana, in terreno incerto, possibilmente anche congetturale. Come sostiene Lia Fava Guzzetta, non si tratta solamente di lacune riguardanti l’opera di Gianna Manzini, ma di una mancanza di una mappa dettagliata su tutto il periodo iniziale dello sviluppo del romanzo del ventesimo secolo.

¹ Lia Fava Guzzetta, *Manzini* (Firenze: La Nuova Italia, *Il Castoro*, 1974), p. 96.

² Pubblicato il 6 dicembre 1921 sulla *Nazione* e rimasto successivamente fuori volume, la prima menzione di questo racconto da parte della critica è di Romeo Lucchese, ‘Gianna Manzini: ricordi e motivi’, in Flora Santuzzi (ed.), *Gianna Manzini. Pagine di critica e testimonianze. 1974-84* (Roma: Editoriale Azzurro, 1985). ‘Il merlo’ è ora edito in un volumetto a cura di Magda Vigilante (*‘Il merlo’ ed altre prose* [Pistoia: Edizioni di Via del Vento, 2005], pp. 3-11), da cui si citano brani nel presente studio.

In una capillare e dettagliata indagine – di cui ancora non disponiamo ma della quale è bene augurarsi una prossima esistenza – sul romanzo europeo del XX secolo, soprattutto in relazione ai profili intertestuali ed alla esplorazione delle forme espressive e delle sperimentazioni prosastiche e strutturali, in una sorta di mappa che risultasse realmente dettagliata e analitica, certamente Gianna Manzini troverebbe una sua specifica collocazione, in quanto la sua Opera è fortemente caratterizzata da una carica innovativa e da indubbia tensione sperimentale.³

Doppiamente utile l'epigrafe sulla questione del ritmo, perché è anche sul ritmo del racconto che ci soffermeremo in questo studio.⁴ Altro centro della nostra attenzione sarà la costruzione del punto di vista nell'opera di Manzini, in particolare, facendo riferimento alla figura retorica dell'ironia, caratteristica della scrittura modernista.

‘Il punto di vista’, come tecnica-indice del senso di insanabile strappo e alienazione dalla realtà circostante si manifesta in arte come uno dei sintomi del malessere del soggetto moderno. Il sentire dell'intellettuale, dell'artista nella modernità entra, si può dire, in scacco: in posizione marginale e declassata e prende a schermarsi dal suo senso di ‘inferiorità’ e ‘inadeguatezza’ dietro le maschere del ‘distacco’ e dell'ironia’, come forme di difesa nei confronti della modernità.⁵ Termini questi che indicano una condizione nuova per l'artista o l'intellettuale, una condizione derivata da un nuovo modo di rapportarsi al mondo circostante, sentendovi nei suoi confronti una sorta di straniamento. Condizione che può essere esorcizzata temporaneamente, ma mai risolta, coltivando attraverso le varie maschere di difesa indossate di volta in volta un concetto incentrato sul sé e chiuso all'‘altro’.⁶

³ Lia Fava Guzzetta, ‘Prefazione’, *Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo* (Pesaro: Metauro, 2008), pp. 3-4 (p. 3).

⁴ È chiaro che dall'analisi di un breve racconto quale ‘Il merlo’, frammento iniziale di un'opera che tenderà, con la sua maturazione, sempre più verso la costruzione del romanzo come *telos* architettonico, si potrà trarre solo qualche conclusione provvisoria sulla scrittura di Manzini agli inizi degli anni '20, in visione di uno studio futuro più approfondito e completo.

⁵ Tra le prime tracce di questo nuovo modo lacerato del sentire del soggetto moderno che viene a costituire quello che poi verrà etichettato come ‘modernista’, lo studioso Peter Nicholls addita un testo poetico di Charles Baudelaire, ‘A una mendicante dai capelli rossi’, dai *Quadri parigini*, seconda sezione di *I fiori del male* pubblicata per la prima volta nella seconda edizione della silloge (1861). Peter Nicholls, *Modernisms. A Literary Guide*, 2nd edition (London: Palgrave McMillan, 2009), pp. 1-4.

⁶ *Ibid.*, pp. 3-4.

Nel racconto manziniano in questione ci troviamo di fronte ad una narrazione che avviene tramite una serie di punti di vista ben costruiti e precisi, quelli dei tre personaggi centrali del racconto: Guido, Isella e il merlo. Alla iniziale corsa lungo le scale buie, anabasi verso una possibile ammissione di Isella al circolo strettamente maschile degli amici di Guido, segue uno sviluppo del racconto per stati d'animo e digressioni di Isella ammiccate e beffeggiate (così pare sentire la protagonista) dal merlo in gabbia, unico interlocutore della giovane donna che viene per lo più ignorata dai quattro amici ed esclusa dalla 'nobile' conversazione. Fino a questo punto dunque, sembrerebbe trattarsi di un racconto abbastanza tradizionale in cui il personaggio femminile, posizionato al margine presso una finestra, simbolicamente ritrova uno dei compiti domestici riservatole: fare la maglia ('prese il lavoro, finse d'osservarne la maglia e infine con un gesto meccanico principiò a sferruzzare come per dare a quegli uomini la prova d'una sua più pura femminilità').⁷ Isella, non trovando riscontro al suo desiderio di partecipare al circolo maschile a cui appartiene l'amante Guido (che per vergogna la presenta invece come cugina) pare adattarsi ad un ruolo consueto in cui 'offrire' ('per ritrovare i pensieri di fede e di bontà', *M* 8) viene corretto in 'soffrire' e accettato come condizione inesorabile di assoggettamento, pena la perdita dell'amante ('Isella scrisse con l'indice sul vetro appannato dal respiro la parola che le era sembrato di imparare allora: "offrire"; poi corresse: "soffrire"', *M* 8).

Manzini invece, a lato della condizione femminile come offerente e sofferente, propone un'altra dinamica di sviluppo e approfondimento del personaggio focalizzatore svelando dietro la maschera della bellezza e dell'eleganza ('la monelleria bambolesca del suo viso, e la stravaganza del cappellino, prezioso d'un nastro su cui luceva, in un chiaro di luna tessuto d'argento, una gaia storia cinese', *M* 11) una psicologia che nell'assoggettarsi si dissocia e rischia la perdita ultima del compagno rivelando dietro quella maschera la nevrosi di chi non ne può più. Il punto di vista (e il controllo della situazione) da cui parte la narrazione, inizialmente appartenente al personaggio maschile Guido ('Egli s'era sentito sollevare: l'improvviso senso della libertà, sciogliendolo dall'obbligo d'una finzione, lo rendeva più degno di avvicinarsi ai compagni', *M* 3), passa definitivamente a Isella nel momento in cui decide 'd'un volo' di risalire le scale e entrare con Guido, da intrusa, nel luogo del circolo culturale (già deriso in anticipo dalla voce narrante, con il termine di 'beghine') da cui il compagno sperava di escluderla:

⁷ Manzini, 'Il merlo', in *Il merlo ed altre prose* (2005), p. 7. D'ora in poi abbreviato con *M*, seguito dal relativo numero di pagina.

‘Resto con te’, disse; e aveva voglia di gareggiare, ridendo, con quel suono alto e puro che le faceva capire come dentro quella casa degna, più che d’artisti, di beghine votate alla servitù di gatti sonnacchiosi, ci potesse essere, malgrado il puzzo di muffa, un po’ di posto anche per lei. (M 3)

La focalizzazione dunque si sposta su Isella in quel momento, e poi lungo tutta la narrazione. Tutto ciò che la circonda viene descritto per sommi tratti attraverso la figura retorica della sineddoche che crea un ambiente descritto per mozziconi, dove l’unico essere visto per intero è Isella. E chiaramente l’altro personaggio focalizzatore, il merlo per l’appunto, l’unico dei presenti a riconoscerla: ‘Appena fu sulla soglia del salotto un merlo l’additò con l’ammicco furbesco del suo verso breve, ed ella s’accorse d’arrossire: qualcuno aveva dichiarato, col motteggio malizioso d’un ritornello, d’averla riconosciuta’ (M 3-4). In questo modo, se il centro d’interesse doveva essere quello degli amici che diventano presto, allo sguardo di Isella, parti di corpi e di presenze (‘l’ossequio di una calvizie’, M 3; ‘Dei quattro amici non di distingueva ormai che il bianco delle mani e del viso’, M 5; ‘Ma il monocolo di quell’uomo seduto contro la porta, in faccia alla finestra, era il fulcro luminoso di tutta la stanza’, M 5), la situazione viene scaltramente ribaltata e centro della situazione diviene Isella nel suo dialogo ironico con il merlo, o forse meglio il monologo di Isella allo specchio.

È proprio il racconto ‘Il merlo’ ad inaugurare la tematica del dialogo con gli animali che Manzini utilizzerà ben presto e a tutto tondo nella sua scrittura: *topos* di forte connotazione frammentista, e in particolar modo tozziana e cecchiana – si pensi a *Pesci rossi* di Cecchi uscito nel 1920 (a cui Gianna Manzini in un suo scritto del 1966 si riferirà come il ‘libro-primo amore’, il suo primo sillabario) e, prima ancora, a *Bestie* di Tozzi,⁸ uscito nel 1917 e riscoperto al pubblico dal gruppo solariano negli anni ’30, con cui la Manzini collaborò durante il suo periodo di residenza fiorentino. Figura simbolica quella dell’animale (sia esso sacro o profano) che si svilupperà nei futuri romanzi e sillogi della scrittrice:⁹ momento iniziale dunque quello del racconto ‘Il merlo’ di una intera scrittura, ma anche, messo in contesto nel momento storico-letterario, chiaro punto di

⁸ È difficile trascurare l’influenza che il volume di aforismi e frammenti *Bestie* (Milano: Fratelli Treves Editori, 1917) dello scrittore senese Federigo Tozzi poteva aver avuto su lettori come Manzini.

⁹ Quella degli animali e delle piante e della loro interiorità è una tematica che la Manzini sviluppa fin dalla sua prima raccolta di racconti *Incontro col falco* (Milano: Corbaccio, 1929) e in successivi volumi quali *Boscovivo* (Milano-Roma: Treves-Treccani-Tumminelli, 1932) e *Animali sacri e profani* (Roma: Casini, 1953).

riferimento per comprendere le prime influenze letterarie che agirono sulla giovane Manzini.

Per meglio valutare gli inizi bisognerà partire dall'arrivo della giovane Gianna a Firenze, dalla medio borghese città di provincia, Pistoia, con la madre nel 1916. Sappiamo che, dopo il suo trasferimento nel capoluogo toscano, Manzini fece studi per prepararsi all'insegnamento presso la facoltà magistrale, iniziò a frequentare le sale di lettura della Biblioteca Nazionale di Firenze, e nel dicembre 1920 sposò Bruno Fallaci, critico letterario presso il quotidiano la *Nazione* su cui iniziò a pubblicare i suoi primi racconti, tra cui appunto quello oggetto di questo saggio.¹⁰

Ripercorrendo i diari manzini, possiamo immaginare facilmente in quei primi anni di residenza fiorentina il numero di letture fatte e l'apertura ad un'atmosfera liberale e artisticamente in fermento che Firenze già viveva all'inizio del secolo attorno ai suoi centri e riviste culturali tra cui *La Voce* (1908-16), *Lacerba* (1913-15), la Biblioteca Nazionale (1714) e il Gabinetto Vieusseux (1819).¹¹ Dal suo diario inedito (conservato presso la fondazione Manzini negli archivi Mondadori),¹² in data 'Natale 1968' rileggiamo inoltre i suoi ricordi fiorentini:

[...] La scoperta di Firenze coincise con l'inizio della mia giovinezza (16 anni). La scoperta della biblioteca naz.[ionale] (ricordo che dovetti dire una

¹⁰ Trasferitasi con la madre nel 1916 da Pistoia a Firenze, quella che chiamerà 'città-sintassi' e città 'innamorante', Gianna Manzini (1896-1974) vi scopre una sua finestra di passaggio dall'ambiente privato e casalingo della cittadina di provincia agli studi universitari condotti nel capoluogo toscano. Se le radici familiari sono dunque pistoiesi, città a cui peraltro la scrittrice rimane per sempre legata, le radici letterarie la nutrono dal terreno fiorentino, dove tramite i contatti del marito, Bruno Fallaci, la Manzini esordisce con i suoi primi racconti che escono appunto nella *Nazione* tra il 1920 e il 1928, e dove incontra gli scrittori che ruotano attorno a *Solaria*, tra cui anche Ferrata, Debenedetti e Montale, primi a recensire positivamente il suo romanzo *Tempo innamorato* (Ferrata lo definisce addirittura romanzo 'd'avanguardia') che uscì nel 1928.

¹¹ Dal *Libro dei soci* del Gabinetto Vieusseux risulta che Manzini si era iscritta alla stessa biblioteca per consultazioni per il periodo di una settimana il 9 aprile 1919, con recapito "B.go S. Jacopo 33", l'abitazione presso cui si era stabilita con la madre all'arrivo a Firenze. *Libro dei soci, un firmamento di firme*. 1820-1926, Vol. 21, Febbraio 1914-Agosto 1919. Informazione disponibile online presso: http://www.vieusseux.it/coppermine/displayimage.php?album=128&pid=10873#top_display_media. Consultato 4 dicembre 2012.

¹² Ringrazio la disponibilità degli uffici della Fondazione Mondadori (Milano) che mi hanno permesso le visite fatte in varie date per studi sugli archivi mondadoriani di Gianna Manzini. In particolare le letture dei suoi *Quaderni* e della corrispondenza intera con Alberto Mondadori.

bugia sugli anni: me ne aumentai 2) fu come avere a disposizione tutti i continenti.¹³

Assidua frequentatrice di biblioteche con una disposizione attenta all'ascolto e alla sperimentazione letteraria, come la descrive Lia Fava Guzzetta, la Manzini presenta una 'pagina, mai statica, sede di una scrittura in continuo subbuglio percettivo, e sempre *in progress*, [che] indica in lei una costante attenzione ai fenomeni nuovi di tutta l'epoca moderna.'¹⁴

Chiara influenza, come detto, quella dei frammentisti Cecchi e Tozzi, autorizzata dalle sue note del diario inedito: 'Incontri con autori moderni. Roba extra-scolastica. Papini e la libreria della Voce vicino a Piazza San Marco. "I pesci rossi" di Cecchi nella vetrina di Beltrami, e finalmente miei' (*D* 11). Gianna Manzini nei suoi primi racconti aderisce alla sensibilità frammentista, dove al centro del racconto e dell'attenzione dell'artista viene posto il dettaglio, l'attenzione al piccolo, all'infimo: nel caso sia manziniano che cechiano e tozziano l'animale, la piccola creatura, ma anche la breve narrativa in 'frammenti' o 'trucioli'. In questo caso abbiamo un brevissimo racconto scadito a ritmo da un merlo.

Nel bestiario tozziano ritroviamo il merlo, anche se in due sole occasioni. Dapprima lo troviamo come esempio di 'merlo in gabbia':

Qualche volta, da un uschetto, che è più alto della strada due scalini, esciva una meretrice che ci stava di casa. Ed io, per guardarla, una volta, buttai giù, urtandoci, una gabbia con un merlo; che un ciabattino teneva attaccata ad uno stipite fuor della sua bottega.¹⁵

Seguito da un altro esempio dove l'uccello appare come una premonizione di morte: 'Nel bosco cerco l'albero che, tagliato a bara imputridirà sotto terra con me. Gli voglio tanto bene: forse, è quello dove ora c'è sopra un merlo' (*B* 58). Due episodi che portano con sé accentuazioni diverse del significato simbolico dello stesso uccello: la prima comica e la seconda di tipo ombrosa, quasi maligna. Questa doppia matrice di dolore e comicità la ritroviamo, credo, pienamente nell' 'uccello in frak' (*M* 6) manziniano – l'uccello nero di spessore simbolico, occhio osservatore e giudicante, dalla sensibilità quasi umana, tra clown e oracolo, il cui 'verso breve' fa da

¹³ Gianna Manzini, dal 'Diario inedito', citazione in AA.VV., *L'archivio di Gianna Manzini* (Roma: Carocci, 2006), p. 11. D'ora in poi abbreviato con *D* e seguito dal relativo numero di pagina.

¹⁴ Fava Guzzetta, *Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo* (2008), p. 3.

¹⁵ Federigo Tozzi, *Bestie* (Lecce: Piero Manni s.r.l., 2001), pp. 15-16. D'ora in poi abbreviato con *B* e seguito dal relativo numero di pagina.

contrappunto al dialogo interiore angosciato della protagonista Isella: '[...] il merlo; così grave, composto e nero che pareva sopportare il becco d'un giallo zafferano come un visibile smacco alla sua dignità di uccello in frak, solenne come un diplomatico' (M 6).

L'uccello in gabbia, diviene allora simbolo di una sofferenza esistenziale leopardianamente inconsolabile e aideologica, sopportata e schermata dietro una facciata di dignità, che non fa altro che fungere da 'specchio opaco'¹⁶ della condizione della stessa Isella, che per mantenere l'immagine conferitale dalla maschera della bellezza, della femminilità e dell'abito e cappello che la imprigionano,¹⁷ deve frenare 'il suo convulso di risa' dinanzi agli amici mordendosi le labbra e conficcandosi 'le unghie nel palmo delle mani' (M 8). Come sostiene Vitali-Volant, nella sua analisi del racconto 'Il falco',

La tecnica stilistica che la scrittrice sperimenta [...] fa del mondo animale il terreno delle sue investigazioni autobiografiche e della sua ricerca narrativa.¹⁸

Si tratterebbe allora di una sensibilità, quella che la Manzini già abbozza in 'Il merlo', che aprirà il suo interesse alla condizione leopardiana di sofferenza universale identificata e studiata simbolicamente nel mondo delle piccole bestie, che Manzini eredita attraverso Tozzi. Luigi Baldacci ha già sottolineato la formazione leopardiana di Tozzi e la conseguente filosofia dell'esistenza come perenne stato di dolore senza consolazioni di tipo religioso o ideologico.¹⁹

¹⁶ Maria G. Vitali-Volant, 'Il bestiario araldico di Gianna Manzini', in *Arches de Noé, Italies*, 10 (2006), 117-37 (119).

¹⁷ Non dimentichiamo che anni più tardi, sotto lo pseudonimo di Vanessa, Gianna Manzini scriverà articoli di moda per varie riviste e giornali. In 'La rivincita del cappello' (13 dicembre 1964) ella scrive: 'le signore vi scorgevano [nel cappello] il compimento indispensabile d'una toilette, l'ultimo tocco del ritratto che ognuna aspira a fare di se stessa.' Si veda, G. Manzini, 'La rivincita del cappello', in *La moda di Vanessa*, ed. Nicoletta Campanella (Palermo: Sellerio, 2003), p. 41.

¹⁸ Maria G. Vitali-Volant, 'Il bestiario araldico di Gianna Manzini' (2006), p. 120. Nella stessa lettura critica, Vitali-Volant aggiunge: 'Nell'immaginario e nella scrittura di Gianna Manzini, gli animali compaiono come personaggi autonomi, oppure si stagliano come protagonisti assoluti di racconti o ritratti; sempre, comunque, sono termini di confronto analogico, portatori di una doppia valenza: della propria verità biologica e di quella allegorica che sono chiamati a rappresentare.' (p. 122)

¹⁹ Luigi Baldacci, *Tozzi moderno* (Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1993), pp. 17, 35, 69 passim.

Nel febbraio 1916, proseguendo da Roma il dialogo a distanza con l'amico Giulioti [...], Tozzi formulava un sintomatico giudizio sul pensiero di Leopardi che avrebbe potuto funzionare anche in chiave autobiografica: 'Il suo pessimismo non è basso e non è ateismo: è dolore.'²⁰

Questa percezione del dolore di matrice leopardiana osservata nello scrutamento dentro il 'profondissimo pozzo dell'anima' è percepita come sofferenza nella carne stessa, come specifica la protagonista Isella, che stona col suo aspetto bambolesco di bellezza ed eleganza il cui contrasto non può che suscitare l'ilarità (del merlo) o l'indifferenza (dell'amante), così crede lei, di chi la osserva: 'Sul suo viso i segni della sofferenza non potevano essere se non un belletto' (*M* 11). Alla maschera dell'eleganza simboleggiata dal cappello con nastri, della bellezza commodificata attraverso la moda (che riduce il corpo femminile a mero possesso) dietro cui Isella non può che nascondere la percezione della propria inutilità, si sostituisce un nuovo belletto, il dolore che viene interpretato come nuova maschera non credibile, parte di un abbigliamento creato e indossato per attrarre l'attenzione, lo sguardo, l'ammirazione o la pietà. Il dolore non creduto, ma visto come recitazione clownesca, viene ad indicare una condizione di ingabbiamento esistenziale sia di Isella che del merlo, di impasse che nessuno dei due personaggi può risolvere. Ma anche una condizione esistenziale generale.

Dal giardino saliva un pigolio fioco, simile ad un gemito; ma il merlo fingeva di non accorgersene: aveva, sì, sollevate le penne, arruffandole, ma senza brio, così silenzioso anzi che si sarebbe detto gonfio d'un sospiro, il sospiro d'un merlo preoccupato del proprio becco; s'era anche mosso tentando l'equilibrio su ciascuna delle due zampe, ma poi ricomposto, tutto liscio e immobile pareva un nero voto all'egoismo. (*M* 6)

Così la Manzini ritrae, ponendo la lente sul dettaglio (l'uccello nero), una realtà dove animali (e in *Bosco vivo* [1932] persino piante) vivono parallelamente all'essere umano rispecchiandone la condizione esistenziale di sofferenza, reclusione, persino violenza, in un rapporto parallelo ma senza apertura l'un verso l'altro. Clou della narrazione è l'inimicizia tra il merlo e Isella, la quale in un ennesimo momento in cui si sente schernita dal 'suo verso breve', si alza dalla seggiola e punta uno spillo direttamente nell'occhio del merlo, ferendolo e accecando quell'occhio 'fisso e lustro come un bottoncino di gè' che la osservava ironico. Il merlo in quel momento, per dirla come Arthur Rimbaud,

²⁰ Laura Meloso, 'Introduzione' a Federico Tozzi, *Bestie* (Roma: Carlo Mancosu Editore, 1993), p. 3.

diviene l' 'Altro', il nemico, persino il mostro dal cui sguardo ci si deve difendere ricorrendo anche alla violenza, alla regressione o alla 'rimozione' come di fronte a tutto ciò, essere umano o animale, che minaccia la crisi del sé. È l'occhio quasi umano, ma impenetrabile ed opaco che funziona da specchio utorio: che ci mette di fronte a noi stessi.

Nel 1953, in una recensione di *Animali sacri e profani*, Pier Paolo Pasolini commenta sulla liricità dei racconti manzini: 'Siamo [...] di fronte a dei poemetti in prosa.'²¹ Inoltre grande esempio di mentore di Gianna Manzini lungo quasi tutta la sua carriera scrittorica (fino al 1966 anno della sua morte) fu Emilio Cecchi, autore di *Pesci rossi*, che Eugenio Montale chiamò 'maestro di una prosa ch'è una delle più trasparenti del nostro tempo ed anche una delle più musicali e scandite a regola d'arte.'²² Cifra della scrittura della Manzini fu sin dagli esordi la ricerca di ritmo, ma anche quella del poemetto in prosa, secondo le lezioni del frammentismo (specialmente quello toscano) e del simbolismo francese: Manzini parlava e leggeva il francese ed era ben in contatto con la poesia francese del tempo e aveva letto Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e André Gide.

È proprio il verso del merlo a scandire come un ritornello il ritmo del breve racconto in questione. Più che un verso casuale, la ripetizione del fischio del merlo sembra ritornare in modo ritmico, quasi costruito per dare una valenza musicale alla narrativa. Vediamo allora che l'entrata nell'appartamento viene salutata dal 'verso breve' del merlo (p. 3), così come è 'un lieve stormire delle più vicine fronde [...] d'un uccello ritardatario. Forse un merlo' (p. 11) a chiudere in definitiva il racconto. La narrazione procede per intervallati atteggiamenti, versi e fischi del merlo che Isella percepisce ironicamente mirati contro di lei: 'con un solo occhio fisso e lustro come un bottoncino di gè [*jais*] guardava ironico Isella' (p. 6); 'ma il merlo fischiò' (p. 8); 'Ma il merlo, alzata la testa, quasi non gli pesasse più l'onta del becco giallo, si eresse sulle zampe e sollevò ripetutamente le ali, con un fruscio di tutte le penne che parevano respirare ilarità' (p. 8); 'Il merlo [...] parve reprimere un commento ironico tradito appena da un sibilo così gracile che si sarebbe detto il cigolio del becco giallo nello sforzo di serrarsi' (p. 9). Comportamenti questi che, se presi come offesa dalla protagonista Isella, non possono che creare una reazione di ilarità nel lettore che vede nella figura del merlo null'altro che l'immagine di un essere animale pur esso messo in scacco, marginalizzato

²¹ Pier Paolo Pasolini, *Un bestiario celeste nella gabbia d'oro di Gianna Manzini*, in *Giovedì*, II, 26 (33), 25 giugno 1953, p. 7.

²² Eugenio Montale, cit. in Margherita Ghilardi, *Introduzione*, in Emilio Cecchi, *Saggi e viaggi, I Meridiani* (Milano: Mondadori, 1997), p. X.

(posizionato tanto quanto Isella presso una finestra), imprigionato dalla gabbia, nello stesso modo in cui la nostra protagonista lo è dalla sua bellezza e dal suo cappello.

Guardando però alla precisa costruzione del verso dell'uccello regolarmente presente con la sua ironia lungo la breve novella, ritorna alla memoria un altro verso di uccello che va a cadenzare ironicamente tutta una poesia, il *nevermore* di 'Il corvo' di Edgar Allan Poe.

Come nel componimento di Poe dove il ritornello, che ritma regolarmente le strofe poetiche, funge da elemento costante in contrasto alla cui regolarità possiamo misurare la crescita della tensione nel testo e della nevrosi del protagonista (che canta la morte di Lenore) e che scende progressivamente verso la pazzia, così in 'Il merlo' è il verso breve dell'uccello a fungere da metronomo del crescendo della nevrosi di Isella, fino al *climax* finale in cui ella ne rompe il ritmo accecando il merlo e conducendo la situazione, accelerandola, fino alla sua già forse prevista conclusione: la rottura della relazione con Guido. La risoluzione della Manzini quindi capovolge il senso di oppressione di stampo gotico ma anche di destino inesorabile che invece pesa sul protagonista di 'Il corvo'. Accecando il merlo Isella dà alla breve novella una fine sorprendente, se pur estrema, e tragicamente comica (sicuramente di personalissima interpretazione inventiva), ponendo fine al 'verso breve' dell'uccello che sembra ossessionarla fino ad obbligarla a esternare in un atto improvviso la sua nevrosi. Nulla di comico invece nel caso di 'Il corvo' di Poe.

Quello che però potrebbe essere di interesse, è la costruzione intenzionale del testo manziniano attorno a questo ritornello del 'verso breve', e possibilmente proprio secondo le linee di composizione che Poe stesso espone nel suo saggio 'La filosofia della composizione' (1846). Nel saggio di snudamento, come lo chiama lui, o *modus operandi* delle intenzioni di composizione di 'Il corvo', vengono elencati i fattori essenziali e determinanti che egli aveva in mente per dare i desiderati effetti al suo testo poetico: una premeditata lunghezza del testo; l'argomento: la contemplazione della bellezza poiché è questa a toccare il cuore sopra lo spirito e l'intelletto; una struttura ritmica di versificazione (e non solo nel metro poetico ma anche nella disposizione delle stanze) per creare spazio ad un effetto *climax*; un effetto di variazione sottolineato dall'uso della ripetizione o di un ritornello; la scelta del ritornello (nel caso di 'Il corvo' l'avverbio *nevermore*); un tono (che voleva essere quello malinconico); un luogo e un personaggio dove tutti gli elementi potessero incontrarsi e dar vita agli effetti prescelti: l'amante nella sua stanza che piange la morte di Lenore.

Ed è mia intenzione di rendere manifesto come nessuna parte di questa poesia sia da riferire al caso o all'intuizione, e che l'opera procedette, passo dopo passo, verso il suo compimento con la precisione e la rigorosa consequenzialità di un problema matematico.²³

Nel testo manziniiano 'Il merlo' riconosciamo alcuni di questi fattori: una premeditata 'brevità' del testo (secondo la lezione frammentista); una struttura ritmica di scrittura per creare spazio ad un effetto *climax*; un effetto di variazione sottolineato dall'uso della ripetizione o di un ritornello (il verso/fischio del merlo); un tono malinconico; un luogo e un personaggio dove tutti gli elementi possono incontrarsi e dar vita agli effetti prescelti: l'appartamento degli amici di Guido, Isella, il merlo.

Ora, è necessario accertarsi che l'influenza di 'Il corvo' (1845) e quindi la lettura e conoscenza del testo di Poe, e anche del suo saggio 'La filosofia della composizione' (1846), non restino a livello semplicemente congetturale. Poteva la Manzini esser venuta in contatto, direttamente o anche indirettamente, con la scrittura di Poe prima del 6 dicembre 1921? Vediamo di chiarirne le possibilità.

Manzini non leggeva l'inglese, quindi il testo, o testi, avrebbe potuto leggerli o in italiano o in francese. Sappiamo che la prima traduzione italiana di 'Il corvo' e del saggio 'La filosofia della composizione' è di Mario Praz e porta la data del 1927.²⁴ Dobbiamo allora risalire alle traduzioni in francese: non la prima, ma quella più celebre e attenta di 'La filosofia della composizione' è di Charles Baudelaire del 1865 ('Genèse d'un poème'), mentre le più note della poesia ('Le corbeau') sono sempre di Charles Baudelaire con data 1853 e poi di Stéphane Mallarmé con data 1875.

Quali di questi testi erano già in circolazione e reperibili a Firenze nel 1921? Ricercando tra gli archivi del Gabinetto Vieusseux e della Biblioteca Nazionale di Firenze, è stato possibile ottenere delle informazioni solo parzialmente utili al nostro caso. Il saggio di Poe 'The Philosophy of Composition' era apparso nella rivista *Graham's Magazine* (April 1846), ma a quell'epoca al Gabinetto Vieusseux non arrivava questa rivista, né vi arrivò tra il 1916 e il 1921. Nella traduzione di Baudelaire, dell'opera di E.A. Poe il centro scientifico possiede solo le *Nouvelles histoires*

²³ Edgar Allan Poe, *La filosofia della composizione*, trad. Mario Praz (1927) (Milano: Rizzoli, 1997), p. 9.

²⁴ La Biblioteca Nazionale di Firenze non possiede copie originali di questi testi se non in Mario Praz, *Filosofia della composizione nell'opera di Egdar Allan Poe, Il Corvo*, con 27 illustrazioni di Gustave Doré (Milano: Rizzoli, 1974).

extraordinaires de Edgar Poe.²⁵

D'altronde neanche la Biblioteca Nazionale possiede tra le proprie opere traduzioni che ci possano riportare a una possibile lettura di questi due testi da parte di Manzini. Il saggio di Poe è presente in biblioteca soltanto all'interno dell'opera Edgar Allan Poe, *Oeuvre en prose* (1951).²⁶ La rivista *Revue Française* su cui comparve per la prima volta la traduzione francese del saggio 'Genèse d'un poème' non figura tra le riviste presenti in biblioteca. E non sembrano esserci tracce dei testi in francese negli anni tra il 1916 e il 1921, né mi è stato possibile mettere mano ai registri di acquisti delle due biblioteche.

Resta allora la possibilità della conoscenza di Edgar Allan Poe indiretta tramite altri: conoscenze o letture personali. Gianna Manzini, come già detto, ebbe come influente mentore Emilio Cecchi²⁷ e lesse e conobbe di persona anche André Gide (ma questo solo dopo la pubblicazione del suo primo romanzo *Tempo innamorato* nel 1928), entrambi influenzati nella loro scrittura dalle letture fatte di testi di Edgar Allan Poe all'inizio del ventesimo secolo. E ci resta infine un'ultima congettura quella delle lezioni universitarie al Magistero, alcune delle quali tenute da Giuseppe de Robertis, altro grande mentore che Manzini ebbe lungo la sua carriera e grande amico di Emilio Cecchi.

Malgrado la mancanza di risposte certe a questi quesiti di possibili intertesti o influenze anche indirette sulla sua scrittura giovanile, ci interessa il fatto che Gianna Manzini dimostra nella precisa e intelligente costruzione di una breve novella quale 'Il merlo' (che resta nel suo piccolo 'frammento di prosa d'arte', ma che anticipa tutta una scrittura futura verso il *telos* architettonico del romanzo) una proposta e reazione personale in campo letterario che, lungi dal mantenere in campo della scrittura femminile una posizione marginale e sottomessa, rivela invece un reticolo di possibili influenze ricevute da una posizione di apertura sulla fervente atmosfera culturale fiorentina del tempo (a cui partecipò in pieno dal 1928 come parte del gruppo delle *Giubbe rosse* fiorentino di *Solaria*). Con sensibilissime capacità di sguardo e ascolto acuti verso nuove idee, influenze che arrivavano anche da letterature straniere, connessioni,

²⁵ E.A. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires de Edgar Poe*, trad. C. Baudelaire (Paris : Lévy Frères, 1857).

²⁶ Edgar Allan Poe, *Oeuvre en prose*, trad. Charles Baudelaire, testo annotato Y.G. Le Dantec (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1951), pp. 978-97.

²⁷ Non ci è possibile al momento verificare i carteggi del Fondo Emilio Cecchi, poiché al momento resta inaccessibile dati i suoi stretti rapporti culturali con Anna Banti, fino alla imminente pubblicazione dell'opera di Banti nella collana dei *Meridiani* di Mondadori (2013).

innovazioni del tempo, la scrittura di Manzini funge da finestra che si aprirà ulteriormente verso la sperimentazione, parallelamente al gruppo di *Solaria*, del discorso del romanzo moderno:

[...] resta [...] indicativa l'affinità della scrittrice al suo esordio con il gruppo dei solariani, che come si sa avevano aperto le lettere in Italia a un'epoca nuova, moderna e tutta europea, contribuendo a realizzare quel passaggio definitivo 'dalla prosa d'arte e dal frammento alla stagione del romanzo.'²⁸

²⁸ AA.VV., *L'archivio di Gianna Manzini* (Roma: Carocci, 2006), p. 13.

OLTRE LA SOGLIA DELLE APPARENZE: *QUADERNO PROIBITO* DI ALBA DE CÉSPEDES

MARIELLA MUSCARIELLO

Il capillare lavoro di riordino e inventariazione dell'archivio de Céspedes svolto da Linda Giuva e Alessandra Miola¹ ci consente di valutare il peso che la scrittura, tanto come creazione di mondi possibili quanto come pratica di autorappresentazione, ha avuto nella biografia intellettuale di Alba de Céspedes. Note, appunti, annotazioni lessicali convivono con confessioni private e con una mole cospicua di lettere, conservati per sé e per i lettori a venire con doviziosa cura nei suoi spazi domestici:

L'archivio rappresenta la testimonianza del suo modo di lavorare ma anche il luogo dove sono contenute le 'prove' (*evidence*) della sua libertà, perché per Alba la scrittura è lo strumento attraverso il quale si compie la sua indipendenza e si costruisce la sua identità di donna libera. Sin dai primi anni della sua vita, è la scrittura a farla sentire una donna diversa; è la scrittura che le permette di emanciparsi dalla tutela economica del padre e di crescere il figlio da sola; è la scrittura che le consente di entrare da protagonista nel mondo degli uomini; è la scrittura che le dà il senso e il piacere della vita.²

E non solo. L'archivio dimostra che l'intreccio di scrittura privata – quaderni e diari – e scrittura di mestiere – racconti, articoli giornalistici, romanzi – procede parallelo alla sua biografia intellettuale, dal conclamato successo di *Nessuno torna indietro* alle difficoltà pratiche che accompagnarono la stesura dell'incompiuta autobiografia cubana *Con grande amore*,³ una disposizione ad interrelare la parola poetica alla

¹ L. Giuva, 'L'archivio come autodocumentazione', in M. Zancan (ed.), *Alba de Céspedes* (Milano: Il Saggiatore, 2005), pp. 383-91; A. Miola, 'Il riordinamento e l'inventariazione: criteri, scelte, problemi', *Ibid.*, pp. 392-97.

² L. Giuva, 'L'archivio come autodocumentazione' (2005), p. 385.

³ '[...] i quaderni e i diari hanno inizio nel 1936 e si concludono solo nel 1992', A. Miola, 'Il riordinamento e l'inventariazione: criteri, scelte, problemi' (2005), p. 393.

scrittura diaristica che ha lontane origini, nella composizione a sei anni della poesia 'La notte'⁴ e negli infantili, timidi approcci al racconto segreto di sé.⁵

Dicono alcuni che il diario sia una sorta di sordido risparmio delle persone ricche; altri che sia il più arrischiato ardire delle persone timide. Mi piace, finalmente, riconoscermi in queste ultime [...] Fui sempre tale, fin da bambina; la timidezza fu il mio più tenace avversario. Eppure fu la mia timidezza, di certo, che mi spinse a scrivere, a tenere il diario; e ancora fu la timidezza a impedirmi di rivelare l'esistenza di esso: le mie prime pagine furono scritte sulle foglie.⁶

'Non so immaginare la mia vita senza la scrittura perché non c'è stata mai vita per me senza scrivere.'⁷ È affermata, qui, in questa perentoria dichiarazione, quell'equazione tra vita e scrittura che accomuna più storie d'autrice tra otto e novecento e che affonda le sue radici già prima, nella precedente generazione, ad esempio nella volontà di Neera di praticare la scrittura nella sua assolutezza, come un universo autonomo e magari alternativo alle pressioni del vivere,⁸ o nella tenacia con cui Sibilla Aleramo ha lavorato a che la sua vita fosse un'opera d'arte, 'poesia vivente'.⁹ Una volta affidato il senso di una vita alla capacità di trasfigurazione letteraria di esperienze, idee e sentimenti, non stupisce che nei mondi narrativi di Alba de Céspedes la scrittura compaia come cifra distintiva di alcune protagoniste o assurga a modalità stessa del racconto,

⁴ La de Céspedes ha affidato il racconto delle circostanze in cui scrisse la sua prima poesia alla novella 'Incontro con la poesia', pubblicata sul *Messaggero* di Roma del 23 gennaio 1940 (poi confluita nella raccolta *Fuga. Racconti* [Milano: Mondadori, 1940], pp. 315-24).

⁵ Tutte le notizie sulla precoce pratica della scrittura diaristica sono in M. Zancan, 'Introduzione' a A. de Céspedes, *Romanzi*, M. Zancan (ed.), (Milano: Mondadori, 2011), pp. XI-XVI.

⁶ *Ibid.*, p. XV.

⁷ In P. Carroli, 'Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes (Parigi, 19-20 marzo 1990)', in Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes* (Ravenna: Longo Editore, 1993), pp. 190-91.

⁸ Si veda M. Muscariello 'Neera e l'autobiografia impura', in *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento* (Napoli: Dante & Descartes, 2002), pp. 54-57.

⁹ '[...] ho fatto della mia vita il capolavoro che avevo sognato di creare con la poesia: sono stata, sono pur sempre, poesia vivente, oh non perfetta, anzi spesso confusa, caotica, enorme', S. Aleramo, *Dal mio diario (1940-1944)* (Roma: Tuminelli, 1945 [29 aprile 1941]).

nelle 'forme primarie'¹⁰ della lettera, del diario e delle memorie. Nel suo romanzo d'esordio, *Nessuno torna indietro*, nel coro di ragazze ospitate nel collegio Grimaldi, Silvia ed Augusta affidano alla pagina scritta il compito di traghettarle, oltre 'il ponte',¹¹ verso lo spazio di un'agognata emancipazione; *Dalla parte di lei* è il lungo racconto memoriale attraverso il quale la protagonista, Alessandra, ripercorre la propria storia per spiegare le ragioni del suo gesto omicida; *Quaderno proibito* è il diario che Valeria Cossati, in una domenica d'autunno, inizia a scrivere; Irene, in *Prima e dopo*, è un'affermata giornalista, mentre *Il rimorso* è costruito sul sapiente intreccio di una corrispondenza epistolare con note diaristiche.¹²

Se è vero che 'diversamente dalla lettera il diario può giungere ad abolire l'*io* e può del tutto trascurare il dato spaziale, il *qui*: non può, se è diario, abolire il *nunc*, il punto del tempo in cui ciascuno di noi vive in certo modo l'ultimo momento del mondo, in solitudine o in sincronia con gli altri, e fissa la sua ultima esperienza',¹³ si comprende perché la formadiario adottata in *Quaderno proibito* risponda più di altre all'interesse che la sua autrice ha affermato di riservare al presente,¹⁴ un interesse, peraltro, come ha osservato Marina Zancan, confermato dal 'trattamento del tempo narrato, aderente ai ritmi della vita quotidiana e sempre contiguo alla data di edizione dell'opera'.¹⁵ Il tempo della scrittura di Valeria Cossati – scandito sulla segmentazione progressiva e sulla discontinuità proprie del

¹⁰ '[...] ci siamo rivolti all'analisi di quelle che ci è parso opportuno chiamare le forme primarie della scrittura, primarie non solo e non tanto nel senso cronologico e nella motivazione originaria, ma per il posto che occupano nella comunicazione: queste sono la lettera, in sostanza comunicazione con altri a distanza nello spazio, e il diario, la scrittura *pro memoria*, che è comunicazione anzitutto con se stessi nel tempo', G. Folena, 'Premessa' a *Le forme del Diario. Quaderni di Retorica e Poetica*, 2 (Padova: Liviana, 1985), p. 5.

¹¹ Sulla valenza metaforica dell'immagine del 'ponte' in *Nessuno torna indietro* si veda L. Fortini, 'Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes', in A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Le opere, IV, Il Novecento, II. La ricerca letteraria* (Torino: Einaudi, 1996), pp. 152-58.

¹² Si vedano A. Rabitti, 'Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi', in *Alba de Céspedes* (2005), pp. 124-41; M. Zancan, 'Introduzione' a A. de Céspedes. *Romanzi* (2011), pp. XXXII sgg.

¹³ G. Folena, *Le forme del Diario. Quaderni di Retorica e Poetica* (1985), p. 6.

¹⁴ 'Eh sì! Il presente è sempre il tempo più significativo per me', P. Carroli, 'Appendice', *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes* (1993), p. 161.

¹⁵ M. Zancan, 'La ricerca letteraria. Le forme del romanzo', in *Alba de Céspedes* (2005), p. 23.

genere¹⁶ – va dal 26 novembre al 27 maggio 1950, anno della pubblicazione della prima puntata del romanzo sulla ‘Settimana Incom Illustrata’.¹⁷ Fin dal titolo il testo si costruisce sul doppio piano dei fatti e della coscienza dal momento che il quaderno, acquistato in un giorno festivo nel quale, legalmente, non può essere venduto, perché adoperato come *journal intime* in cui dare voce alla inquietante disamina dei propri rapporti familiari, da subito viene avvertito come un colpevole strumento di insubordinazione da nascondere ad ogni sguardo esterno:

Ho fatto male a comperare questo quaderno, malissimo. Ma ormai è troppo tardi per rammaricarmene, il danno è fatto. Non so neppure che cosa m’abbia spinto ad acquistarlo, è stato un caso. Io non ho mai pensato di tenere un diario, anche perché un diario deve rimanere segreto e, perciò, bisognerebbe nascondere a Michele e ai ragazzi. Non mi piace tenere qualcosa nascosto; del resto, in casa nostra, c’è tanto poco spazio che sarebbe impossibile riuscirvi (Q 837).

Se è vero che l’unità delle ‘parole, azioni, tratti esteriori e condizioni interne’ del personaggio è affidata in prima istanza al suo nome,¹⁸ la scissione dell’identità della protagonista – ‘mamma’ per il marito, Valeria per se stessa, scritto in bella grafia sulla prima pagina del suo quaderno – segnala la compresenza, in *Quaderno proibito*, di un romanzo familiare, che si dipana sull’esigua trama degli eventi quotidiani, e di un romanzo di autoanalisi, in cui la perfetta coincidenza tra io narrante ed io narrato consente, attraverso il racconto di riflessioni, sentimenti e sensazioni, l’espansione di un’anima.¹⁹ La stessa de Céspedes ha sottolineato come *Quaderno proibito* sia un romanzo nel quale ‘non succede niente’, nel quale ‘la storia è nel racconto [...] è tutta nell’analisi del personaggio’.²⁰ Il piano degli eventi – la vita di una famiglia medio-borghese degli anni Cinquanta, quando l’Italia del dopoguerra è ‘tornata ad essere’, dopo

¹⁶ ‘Nel diario è essenziale la dipendenza dal tempo della scrittura, la segmentazione progressiva, la discontinuità’, G. Folena, *Le forme del Diario. Quaderni di Retorica e Poetica* (1985), p. 6.

¹⁷ Tutte le citazioni dal testo (d’ora innanzi segnalate con la sigla *Q* seguito dal relativo numero di pagine) sono tratte da *Quaderno proibito*, in A. de Céspedes, *Romanzi* (2011), pp. 837-1085.

¹⁸ L. Ginzburg, *La prosa psicologica*, trad. it. di F. Gori (Bologna: Il Mulino, 1994), p. 277.

¹⁹ Si veda a proposito P. Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes* (1993), pp. 64-65.

²⁰ *Ibid.*, pp. 148-49.

l'avventura resistenziale, 'banale e compromissoria'²¹ – è come riassorbito dall'intreccio dei pensieri che riempiono le pagine del diario e che porteranno Valeria a rivedere sostanzialmente le convinzioni che l'hanno sostenuta prima che quel quaderno 'ner[o], lucid[o], spess[o]' (Q 838) si insinuasse, come un 'diavolo' tentatore, nella placida e rassicurante monotonia del suo quotidiano.²² Scrivere è una colpa da occultare,²³ sicché il diario di Valeria si connota subito, per dirla con Rousset, come un 'texte sans destinataire', un 'sanctuaire dont il [l'écivain] a seul la clé'²⁴ e, da subito, svolge la funzione di provvedere chi scrive di uno sguardo secondo che va oltre le apparenze, consentendogli di avvertire, nella compagine del reale in cui si muove, i segnali di un destabilizzante controritmico. È infatti la necessità della clandestinità – Valeria scrive di notte, nelle ore rubate al sonno – a sottoporre a revisione critica la percezione che Valeria ha del proprio spazio domestico. Se prima la sua casa, nella sua ristrettezza, le appariva come un 'guscio' avvolgente,²⁵ ora le si palesa come un perimetro claustrofobico, invaso dalla presenza ingombrante dei propri familiari che concorrono ad espropriarla di uno spazio tutto per sé:

'Lo metterò nell'armadio' pensavo, 'no, Mirella lo apre spesso per prendere qualcosa di mio da indossare, un paio di guanti, o una camicetta. Il comò, Michele lo apre sempre. La scrivania è occupata ormai da Riccardo' (Q 838).

Più la scrittura concorre allo svelamento della propria soggettività, più si fa intenso il sogno di un luogo agli altri inaccessibile, finanche uno

²¹ A. De Céspedes, 'Prefazione' a *Dalla parte di lei* (1994), in *Romanzi* (2011), p. 831.

²² 'Sempre più mi convinco che l'inquietudine si è impossessata di me dal giorno in cui ho comperato questo quaderno: in esso sembra nascosto uno spirito maligno, il diavolo.' (Q 951)

²³ Sul nesso tra scrittura e colpa si veda S. La Spina, 'La scrittura come colpa', in D. Corona (ed.), *Donne e scrittura* (Palermo: La Luna Edizioni, 1990), pp. 365-70. Sul tema della colpa in *Quaderno proibito* si vedano U. Akerström, *Tra confessione e contraddizione. Uno studio sul romanzo di Alba de Céspedes dal 1949 al 1955* (Roma: Aracne Editrice, 2004), pp. 119-23; C. Seno Reed, 'Il diario nei romanzi di Alba de Céspedes: verso uno 'spazio' utopico. *Quaderno proibito* (1952)', in *Esperienze letterarie*, 3, XXXV (2010), pp. 61-73.

²⁴ J. Rousset, 'Le journal intime, texte sans destinataire?', in *Poétique*, 56, 1983, p. 437.

²⁵ 'Viviamo ancor nella stessa casa dove Michele e io siamo venuti ad abitare appena sposi. È divenuta troppo stretta: per dare la camera a Mirella abbiamo dovuto rinunciare al salotto; le stanze sono molto piccole, ma, forse per questo, mi pareva ci abbracciassero meglio, ci raccogliessero in un solo guscio.' (Q 873)

sgabuzzino, in cui esercitare la propria capacità di pensare, a lei interdotta dalle rigide dinamiche familiari:

soigno di avere una camera tutta per me. [...] Io mi accontenterei di uno sgabuzzino. [...] Michele torna a casa dall'ufficio e si mette a leggere il giornale, ascolta la musica seduto in poltrona, e può pensare, riflettere, se vuole. Io, invece, torno a casa dall'ufficio e debbo andar subito in cucina (Q 897).

Nella topografia dell'anima lo sgabuzzino come il retrobottega è simulacro dell'interiorità, una sorta di 'arsenale privato' in cui sono accumulati, in voluto disordine, i materiali della coscienza. È in questa prospettiva che il quaderno proibito di Valeria può essere considerato un'*arrière boutique* dove rintanarsi indisturbati, nel quale l'unico imperativo a cui sottostare è l'ascolto della propria voce interiore. Nel suo raffinato censimento dei luoghi dell'anima Lionello Sozzi ha affermato che 'se nella bottega vera e propria siamo in qualche modo al servizio degli altri, nel retrobottega recuperiamo la nostra autonomia, quell'interiorità in cui non gradiamo nessuna interferenza':²⁶ un'immagine che, per traslato, ben si adatta a significare i due perimetri – la casa e le pagine bianche da riempire – nei quali si muove Valeria, scissa com'è tra i doveri del suo ruolo di moglie e di madre e l'intermittente libertà che il quaderno, nonostante gli sconceri che procura, le offre. Una polarità che trova spazio, nella sua immaginazione e nella sua vita onirica, in un colpevole ma prepotente desiderio di contravvenire alle sue mansioni quotidiane che convive, però, con un'antica attitudine all'ordine che aveva funzionato da argine alla dispersione di sé e che ora, più che mai, torna nostalgicamente alla memoria come spia di una passata condizione di rassicurante stabilità:

[...] so di trascurare molte cose a causa di questo quaderno. Mi trattengo alzata fino a tardi e poi, durante il giorno, sono stanca. Oggi, ad esempio, ero pentita di essere andata in ufficio e lì aver perduto tempo senza far nulla: la cucina era ancora da rigovernare e Michele ha bisogno delle camicie che, le sere scorse, per scrivere, ho trascurato di stirare. A volte, in un beato senso d'ebbrezza, immagino di abbandonarmi al disordine; lasciare le pentole sporche, la biancheria da lavare, i letti disfatti. Mi addormento in questo desiderio: un desiderio violento, vorace, simile a quello che, quando aspettavo i bambini, provavo per il pane: la notte sogno di dover riparare a tanto disordine e non riuscirci, non fare in tempo prima che Michele torni a casa. È un incubo (Q 934).

²⁶ L. Sozzi, *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale* (Torino: Bollati Boringhieri, 2011), pp. 93-94.

e poi:

La domenica c'è sempre un maggior numero di piatti da lavare e quindi anche l'insolito piacere della tavola si risolve in fatica. Tuttavia, sbrigate queste faccende, avevo dinanzi a me un intero pomeriggio disponibile e mi sono data a rassettare i miei cassetti: soddisfatta buttavo via scatole vuote, carte inutili, lettere. Quando ero giovane sposa, ogni tanto andavo ad aprire gli armadi ove la biancheria era disposta in ordine, legata da nastri azzurri e rosa, e nel constatare quell'ordine mi sentivo rassicurata (Q 952).

Una lettura, questa, del valore metaforico degli arredi e del loro contenuto, confortata dalla sapiente topografia della casa allestita da Gaston Bachelard, nella quale l'armadio e i cassetti sono censiti come 'organi della vita psicologica segreta' e costituiscono il 'centro d'ordine che protegge tutta la casa contro un disordine senza limite'.²⁷ Non a caso l'immagine dei cassetti ritorna anche nel paragone che Valeria stessa utilizza per definire, con la forza di un emblema di pregnante concretezza, lo scompiglio che va erodendo il reticolo di quiete certezze che si era andata costruendo:

Mi sembra d'essere giunta a un punto in cui sia necessario tirare le somme della mia vita, come mettere ordine in un cassetto in cui, per lungo tempo, tutto è stato gettato alla rinfusa (Q 896).

Più si infittiscono le pagine, più gli eventi quotidiani vengono sottoposti ad una lettura verticale che scava nel profondo delle parole e dei gesti, più Valeria prende coscienza che il quaderno segna uno spartiacque tra il prima e il dopo, tra un'identità affidata alla maschera sociale ed una soggettività gradualmente ricostruita sulle macerie dell'esistente. Ne consegue che per lei aprire il quaderno, superare la soglia di quella copertina nera e lucida che l'attrae e la spaventa insieme, è come spalancare una finestra, andare per strada con il rischio, però, di perdersi, di smarrirsi: 'Più mi conosco e più mi perdo' (Q 1059), scrive in una nota del diario. È lei stessa, infatti, a fare un significativo cortocircuito tra il proprio *journal intime* e la strada:

Per ritrovarmi quale ho sempre pensato di essere bisogna che eviti di rimaner sola: accanto a Michele e ai ragazzi riacquisto sempre quell'equilibrio che era una mia prerogativa. La strada invece, mi stordisce, mi getta in una singolare inquietudine. Non so spiegarmi, ma,

²⁷ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. E. Catalano (Bari: Dedalo, 1993), pp. 103-04.

insomma, fuori di casa non sono più io. [...] Neppure ora, sola col quaderno, mi riesce di capire: questo quaderno, con le sue pagine bianche, mi attrae e allo stesso tempo mi sgomenta, come la strada. (Q 887-89)

Una condizione dilemmatica, di angosciosa incertezza che si manifesta nelle opposte sindromi della claustrofobia e della claustrofilia, nella consapevolezza che il 'nido' è per lei uno spazio insieme concentrazionario e protettivo:

Ormai la casa mi sembra una gabbia, una prigionia. Eppure vorrei poter sprangare gli usci, le finestre, vorrei essere costretta a rimanere giorno dopo giorno qui dentro. (Q 990)

Ha scritto Blanchot che 'nessuno più di chi scrive un diario è tenuto ad essere sincero: la sincerità è quella trasparenza che gli vieta di gettare ombra sui limiti dell'esistenza di ciascun giorno, al quale restringe la sua cura di scrivere'.²⁸ Scrivere diventa, infatti, nelle mani di Valeria, uno strumento con cui divellere le maschere che coprono i volti di chi la circonda, attingere, dolorosamente, ad una verità sepolta sotto le incrostazioni dei rapporti sociali e delle relazioni familiari. Il suo annuale incontro con le amiche di collegio smette infatti di essere una mondana consuetudine per palesarsi, ora, alla sua disposizione analitica, nella nuda verità di una buffa 'commedia' a cui non riesce più a prendere parte,²⁹ così come tutta la sua vita familiare le sembra regolata sulle logiche della finzione e dell'inautenticità.³⁰ Se l'uso abbondante di avversative media la condizione problematica della protagonista, in bilico tra il piacere di coltivare la propria vita intima e la paura di decostruire la propria identità sedimentatasi negli anni – 'Soltanto le lettere di Michele sono ancora vive, seppure indirizzate ad una donna che non mi somiglia, nella quale non mi riconosco', scrive dopo aver cercato in una vecchia valigia ricordi della sua giovinezza (Q 1000) – l'occorrenza reiterata del verbo 'comprendere' sottolinea la funzione gnoseologica del *journal intime* predisposto a trovare un senso profondo anche alle 'cose minime', all'apparenza irrilevanti del vissuto quotidiano:

²⁸ M. Blanchot, *Il libro a venire*, trad. it. G. Ceronetti e G. Neri (Torino: Einaudi, 1969), p. 187.

²⁹ 'Eravamo sulla porta ormai: durante quelle due ore era stato come se tutte avessero recitato una commedia di cui io sola non sapessi la parte, ne avessi dimenticato le battute', (Q 859).

³⁰ 'Avrei potuto dare questo consiglio a un'amica, ma non a mia figlia, pur riconoscendo che l'intransigenza alla quale dobbiamo costringerci, in famiglia, è proprio ciò che determina la mancanza di sincerità.' (Q 938)

Imparare a comprendere le cose minime che accadono tutti i giorni, è forse imparare a comprendere davvero il significato più riposto della vita. Ma non so se è un bene, temo di no. (Q 863)

In *Quaderno proibito* trova spazio anche il tema del materno, ampiamente attraversato dalla scrittura femminile del Novecento.³¹ Complesso è, infatti, il rapporto di Valeria con la figlia Mirella, ventenne determinata ed autonoma per temperamento, che sceglie, nonostante il parere contrario della madre, di lavorare e di intrecciare una relazione sentimentale con un uomo sposato e più grande di lei. Affidando alla pagina scritta la memoria delle loro polemiche, Valeria arriva a comprendere che alla radice delle loro incomprensioni c'è un conflitto generazionale irrisarcibile: differentemente da lei, Mirella, infatti, non vuole né servire né ubbidire, così come lavorare è, per lei, una scelta consapevole e non una necessità come è stato per la madre:

Nei miei vent'anni c'erano già Michele e i bambini, prima ancora che incontrassi lui e che essi nascessero; erano nella mia sorte, più ancora che nella mia vocazione. Non avevo che da affidarmi, ubbidire. A pensarci bene mi sembra che questa sia la causa dell'inquietudine di Mirella: la possibilità di non ubbidire. È ciò che ha cambiato tutto, tra padri e figli, e anche tra uomo e donna (Q 896).

E, analizzando ancora più a fondo le ragioni di questa trasformazione, le rintraccia nello storico mutamento del sistema di valori in atto nella società contemporanea. Se prima, infatti, agli occhi dei figli, i genitori erano 'possessor[i] di beni molto più pregevoli della ricchezza' [mio il cambiamento], portatori di solidi modelli di vita ai quali era naturale ispirarsi, ora è il denaro a orientare comportamenti, giudizi, scelte di vita. E se per lei, in bilico tra passato e presente, quei valori, seppure scalfiti dal germe erosivo del dubbio, continuano ad esercitare un'indiscutibile fascinazione, non è più così per Mirella e il figlio Riccardo.³² Mirella diventa, dunque, l'icona di un modo alternativo di essere donna con il quale non è possibile sottrarsi ad un serrato confronto e se Valeria, di fronte alla sua trasformazione da bambina ad adulta, deve ammettere di non conoscerla,³³ tanto che i giocattoli della sua infanzia, gelosamente

³¹ Si veda in merito A. Giorgio (ed.), *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women* (New York-Oxford: Berghahn Books, 2002).

³² Si veda Q, pp. 851-52.

³³ 'Mi pareva che, nascondendolo [il diario], avrei potuto più facilmente superare un dubbio che s'era impadronito di me: quello d'aver vissuto per circa vent'anni

conservati, le appaiono ora ‘cose inutili, [...] nidi di polvere’ (Q 1000), Mirella ha di contro una nitida percezione della vita coniugale dei suoi genitori che non esita a comunicarle con spietata lucidità:

‘Ti pare che questo vostro sia amore? Questa miseria, questo logorarvi, questo rinunciare a tutto, questo correre dall’ufficio al mercato? Non vedi come sei ridotta alla tua età? Ti prego, mamma, tu non vuoi capire niente della vita, ma io ho sempre pensato che tu sia una donna intelligente, intelligentissima. Ragiona; che vita fate con papà? Non vedi che papà è un fallito e ha trascinato anche te? Se mi vuoi bene come puoi augurarti che io abbia una vita simile alla tua?’ (Q 871)

Se a questa altezza Valeria si ostina a svilire il processo di costituzione identitaria della figlia, dando voce alle norme patriarcali sulle quali lei si è formata – ‘Rifletterai, ti farò riflettere io, ti sposerai quando sarai innamorata, quando stimerai un uomo e allora amerai la tua famiglia, i tuoi bambini, come ho fatto io’ (*Ibid.*), – quando le pagine del diario si infittiscono costruendo il reticolo su cui si disegna una nuova immagine del femminile che è anche un modo nuovo di ripensare il materno, Valeria arriva a riconoscere in Mirella ‘a subject with an equivalent center of experience’,³⁴ perciò libero di intraprendere un percorso di vita alternativo al suo:

‘Vattene’. Mi pareva di dover tagliare, per la seconda volta, il vincolo col quale, prima che nascesse, la tenevo legata a me. ‘Vattene’ ho ripetuto: ‘Temo che qui ci siano molte brutte cose, molte bugie. Forse non te lo dirò più, ma ricordati che te l’ho detto stasera: salvati, tu che puoi farlo. Vattene, fa presto’ (Q 1054).

Ma Valeria, prima che madre, è anche figlia. Figlia di una madre che ai suoi occhi di donna appartenente ad una ‘generazione che non ha vergogna di mostrare la propria stanchezza’ (Q 877), non può non apparire che come ‘un’immagine sacra, una vecchia stampa’ (Q 861), mai disposta ad un momento di abbandono, come irrigidita nelle sue *toilettes démodées*, altrettante spie del suo affidarsi a gesti consueti, di atavica e persistente memoria:

Mia madre è una vecchia signora alta e bianca; nel modo di acconciarsi i capelli – che ella imbottisce un poco secondo la moda dei primi anni del

con mia figlia, averla nutrita, educata, averne studiato il carattere con amorosa premura e dover ammettere che, in verità, non la conosco affatto.’ (Q 874-75)

³⁴ J. Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination* (London: Virago, 1990), p. 19.

Novecento – si scopre ancora un'intenzione di civetteria. È una vecchia signora di quelle che s'incontrano difficilmente, oggi [...] Rammendava certi vecchi calzini di mio padre [...] li rammendava con un gesto elegante come da giovane lavorava trine stile Rinascimento (Q 877).

La distanza storica che le separa è scritta nel linguaggio convenzionale con cui riescono a comunicare, un linguaggio allusivo che nasconde, dietro banali discorsi su cose materiali, l'apprensione della madre per le fatiche a cui Valeria si sobbarca, divisa com'è tra lavoro e famiglia, e più ancora il suo dissenso delle modalità, a lei estranee, in cui è organizzata la sua vita coniugale.³⁵ Significativa è, in questo senso, la riflessione che Valeria consegna al suo *journal* sui quadri della casa materna che non potranno trovare accoglienza nel suo spazio familiare, così come, nella realtà degli anni '50, non c'è più spazio per una soggettività femminile di cui la madre è emblematico prototipo:

Dopo la morte di mia madre io non saprei dove appendere quei quadri: sono troppo grandi per le nostre stanze, arriverebbero al soffitto. Inoltre noi abbiamo abolito il salotto e quelle donne cospicue dalle carni burrose sboccianti dai rasi, non potrebbero essere costrette tra l'armadio e il cassettoni (Q 1073).

L'immagine del 'ponte', figura ricorrente in *Nessuno torna indietro*, funzionale, come si è detto, a visualizzare il percorso dell'inevitabile maturazione intrapreso dalle ragazze del collegio Grimaldi, è qui interiorizzata nella posizione sospesa di Valeria, che, perché in bilico 'tra la rinuncia silenziosa della madre e le scelte di rottura della figlia',³⁶ sintetizza in un emblema la sua condizione di irredimibile solitudine:

Appartengono a due mondi diversi: l'uno che è finito con quel tempo, l'altro che è nato da esso. E in me questi due mondi si scontrano, facendomi gemere. Forse è per questo che spesso mi sento priva di qualsiasi consistenza. Forse io sono solo questo passaggio, questo scontro. [...] [Mirella] non capisce che sono stata proprio io a renderla libera, io con la mia vita dilaniata tra vecchie tradizioni rassicuranti e il richiamo di esigenze nuove. È toccato a me. Sono il ponte del quale lei ha approfittato, come di tutto approfittano i giovani: crudelmente, senza nemmeno avvedersi di prendere, senza darne atto. Adesso posso anche crollare (Q 1074).³⁷

³⁵ Si veda *Quaderno proibito*, in *Romanzi* (2011), p. 877 e p. 935.

³⁶ M. Zancan, 'La ricerca letteraria. Le forme del romanzo' (2005), p. 45.

³⁷ Si veda in merito anche M.A. Parsani, M. De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa contemporanea: Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini* (Manduria-Bari-Roma: Lacaita editore, 1984), pp. 36-37.

Anche il suo matrimonio si è, nel tempo, complice il silenzio, convertito in amara solitudine.³⁸ Il ruolo genitoriale, le esigue dimensioni della casa che convertono in colpa i loro slanci intimi hanno azzerato il desiderio e a Valeria, svilita nella sua sessualità, non resta che affidare ad uno specchio l'immagine della propria femminilità:

Mi spogliavo, guardandomi nello specchio; cercavo di vedermi vecchia, umiliata anche nell'aspetto esteriore e non riuscivo. Anzi, riprendevo a piangere perché mi vedevo giovane: la mia pelle era bruna e liscia su disegno asciutto delle spalle, la vita sottile, il busto pieno. A stento mi trattenevo dal singhiozzare: Mirella dormiva appena oltre la parete e temevo che potesse udirmi (*Q* 1032).

La mortificazione a cui il suo matrimonio la sottopone sarebbe stata sufficiente a disporla all'adulterio, ma se non avesse affidato alla perentorietà della parola scritta la sincera disamina del proprio rapporto coniugale, Valeria probabilmente non avrebbe mai prestato attenzione all'interesse che Guido, il suo capufficio, le riserva:

Se avessi già saputo che Guido mi amava non lo avrei mai comperato [il quaderno]; ma forse, se non lo avessi comperato non mi sarei mai fatto caso a Guido come non facevo caso a me stessa (*Q* 1078).³⁹

Ha inizio una relazione che trova nello spazio dell'ufficio, alternativo all'ormai soffocante interno domestico – qui, infatti Valeria può chiudere a chiave un cassetto, ha una 'stanza tutta per sé', ha la sensazione di approdare su di una 'verde isola'⁴⁰ – il suo fondale più adatto. Se le dinamiche dell'intreccio obbligheranno Valeria a rinunciare all'amore di Guido – l'inaspettata paternità del figlio Riccardo che attende un figlio dalla fidanzata Marina la costringerà a rivestire il ruolo di nonna, – il cortocircuito che lei stessa istituisce tra Guido e il suo diario ci autorizza a ritenere che, quale che sia l'esito di questa storia sentimentale, l'adulterio è comunque stato vissuto, giorno per giorno, nella scrittura di quel quaderno, 'nero e lucido come una sanguisuga' (*Q* 1044). Scrive infatti il 27 aprile:

³⁸ 'Ci siamo tanto allontanati l'uno dall'altro che non riusciamo neppure più a vederci; andiamo avanti, soli. Ho riflettuto molto sulle confidenze che ha fatto a Clara e che non fa mai a me. Parla con Mirella, piuttosto, e quando io entro cambiano discorso [...] mi domando se, ormai, saprei parlargli, dirgli tante cose che penso. Cose che sono mie e non più nostre come al tempo delle nozze e come abbiamo finto, col nostro silenzio, che siano sempre state poi.' (*Q* 1027-28).

³⁹ *Q* 1078.

⁴⁰ *Q* 1001.

Il solo rimorso di cui soffro, quando sono con lui, è di rubare tempo alla famiglia, alla casa, lo stesso che provo nello scrivere questo diario. (Q 1035)

E poi, a breve distanza:

I nostri più intimi appuntamenti sono quando apro questo quaderno, la notte (Q 1042).

Li apparenta, il diario e l'adulterio, la necessità della segretezza, il senso di colpa, il tempo sottratto agli obblighi familiari, il timore degli spazi aperti – Valeria teme, infatti, che qualcuno possa vederla fuori dall'ufficio con Guido allo stesso modo in cui è terrorizzata dalla possibilità che, portando il diario per strada, possa, per qualche imprevedibile incidente, essere scoperto,⁴¹ – ma soprattutto li lega la carica eversiva di un ordine preesistente, l'alterazione della sua pregressa identità:

Spesso provo il desiderio di confidarmi con una persona viva, non solo con questo quaderno. Ma non ho mai potuto; più forte del desiderio di confidarmi era il timore di distruggere qualcosa che sono andata costruendo giorno per giorno, i vent'anni, e che è il solo bene che io possieda. (Q 1025)

Se affidando al quaderno il racconto della propria vita intima e degli sconceri del proprio romanzo familiare Valeria ha imparato il mestiere di scrivere, non ha imparato, però, il 'mestiere di vivere'.⁴² Mancandole il coraggio di andare via, un coraggio di cui erano prive molte donne della sua generazione,⁴³ decide infine di bruciarlo. Non è senza significato che,

⁴¹ 'Ma ho paura di portarlo con me in istrada, penso che potrei essere investita da un'automobile; immagino il mio corpo immobile sotto una coperta grigia e vedo Marina chinarsi a raccogliere la borsetta abbandonata sull'asfalto, aprirla, trarne il quaderno. Non posso portarlo fuori, non è prudente.' (Q 1067).

⁴² '[...] la fascinazione del giornale intimo come opera letteraria dipende dal trovarsi sulla soglia tra vissuto e scrittura, prodotto di un mestiere di scrivere che è funzione di, rinvia a, un mestiere di vivere – che in certi casi, come appunto quello di Pavese, o anche di Leiris, è piuttosto un mestiere di morire', F. Fido, 'Specchio o messaggio? Sincerità e scrittura nei giornali intimi fra Sette e Ottocento (rileggendo Benjamin Constant)', in *Le forme del Diario* (1985), p. 80.

⁴³ È la stessa Valeria a sottolineare l'esemplarità della propria vicenda: '[...] tutte le donne nascondono un quaderno nero, un diario proibito. E tutte devono distruggerlo,' (Q 1084). La stessa De Céspedes così ha spiegato il successo di *Quaderno proibito*: 'Perché per fare altre cose ci vuole molto coraggio, per dire me

poco prima di risolversi a farlo, il suo diario, privato della sua funzione di complice testimone del proprio sentire e del proprio vissuto, assunta nel suo immaginario le fattezze di uno spazio sepolcrale in cui, come in un teca preziosa, sono racchiuse le reliquie di un'anima sola:

Bisogna che bruci il quaderno al più presto, subito, senza neppure rileggerlo e rischiare di intenerirmi, senza dire addio. Questa sarà l'ultima pagina: in quelle seguenti non scriverò e le mie giornate future saranno, come quelle pagine, bianche, lisce, fredde. Liscia sarà la grande pietra bianca sulla quale, alla fine, tornerò a chiamarmi Valeria (*Q* 1085).

ne vado da casa, per dire vado a fare il mio lavoro, così è rimasta! Valeria era insicura, come la maggior parte delle donne. Oggi la situazione è diversa perché sin da bambine ricevono un'educazione diversa. *Quaderno proibito* è il libro, per me, più cattivo sotto certi punti di vista. Però per i lettori è il più confortante perché dice, ecco bisogna restare, mentre eh no, *Dalla parte di lei* no, mentre *Il rimorso*, no, capisce? *Quaderno proibito* è il libro che conforta chi si sente fallito', P. Caroli, 'Appendice', in *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes* (1993), p. 150.

LA TREGUA NON ESISTE PER LE DONNE: *I PONTI DI SCHWERIN* DI LIANA MILLU

STEFANIA LUCAMANTE

Lo strumento della letteratura storicizza la Shoah e consente la sua permanenza nella memoria collettiva quale fatto storico ed inalienabile per arginare il pericolo del relativismo negazionista, per eliminare l'ingombrante aura di *indicibilità* o di *male assoluto* che ingombra improduttivamente il lavoro delle generazioni successive. Rimane allora opinabile che questa tragedia – così com'è vero per altri eventi legati alla storia – costituisca uno spazio fruibile dall'espressione artistica a cui, beninteso, è importante restituire quella libertà espressiva che da sempre le compete. È importante che sia così, pena il trattamento dello sterminio nazista solo da un punto di vista strettamente storiografico e documentaristico, strumenti entrambi preziosi ma non per questo esenti da ulteriori interpretazioni. L'esperienza subita dalle sopravvissute dei lager, le quali hanno scelto di raccontare contribuendo al genere letterario che Primo Levi definisce 'il racconto del reduce', può produrre dopo un processo di sedimentazione degli eventi ricordati da quel particolare processo anamnastico, per cui la memoria erige monumenti ai fatti più eclatanti della propria esistenza, una vera e propria rielaborazione dell'evento stesso. Si fa carico di raccontare una storia, cioè, e non più una cronaca degli eventi. Il racconto del reduce può consentire un innalzamento del fatto vissuto a valori che superano la soglia del dettagliato ricordo e trasformarsi in testo letterario. In virtù dell'esperienza vissuta nel campo in prima, oppure anche per interposta persona, la reduce può scegliere di porre la Shoah quale imprescindibile sfondo di una finzione che, in taluni casi, può essere considerata letteraria e rimanere comunque documento storico. Indichiamo qui una sorta di passaggio intermedio fra gli scritti più propriamente testimoniali e quelli che si avviano verso la strada della letteratura, testi in cui lo sfondo determina lo studio psicologico dei personaggi: veri e propri ponti generici – spesso scritte di frontiera – che influenzano e legittimano una letteratura futura improntata sulle stesse tematiche. Quando alcune

sopravvissute decidono di parlare, la loro testimonianza diverrà occasione letteraria di tutta una vita.

Questo il caso di Liana Millu, la cui scrittura è volta ad una coincidenza fra forma e contenuto, ad un'armonia fra tema del racconto e impegno estetico, non più limitata quindi ad una quantunque molto importante trasmissione di fatti, dove il ricordo è volontariamente trasfigurato nella visione narrativa romanzesca. La memoria, quella 'memoria fallace' dal cui impiego pareva diffidarci Primo Levi se volto ai fini di una veridica ed esatta testimonianza da un punto di vista storico, diventa, invece, *anche* un potentissimo e convincente strumento per creazioni letterarie che sostengano in ogni modo la necessità del ricordo per motivi civili, etici e morali. Uno strumento utile, la memoria, non soltanto e non sempre per un senso d'esattezza storica, elemento che raramente si giustappone e combacia esattamente con i dati mnemonici,¹ ma perché è insito nel processo comunicativo il desiderio di coinvolgere altri ed altre coscienze con il ricordo tramandato dalla parola come pure con la seduzione dell'eloquenza. Tale processo non può aver luogo soltanto mediante la narrazione di fatti inalienabili che pretendono un'oggettività comunque sempre relativa e perciò pericolosa² persino nel discorso storiografico. La relatività della rappresentazione è una funzione della lingua usata per descrivere e, quindi, ricostituire – nella loro ricezione – l'essenza di frammenti *strappati* ad eventi passati come possibili oggetti di spiegazione e comprensione. Tale funzione risulta evidente quando si usa un linguaggio tecnico, mentre non lo è altrettanto in narrazioni di fenomeni storici convenzionalmente intese come tali.

La *letteratura del ritorno* corrisponde ad un altro dei generi formatisi intorno alla Shoah. Essa trova, nei testi di Liana Millu, notevoli spunti atti a comprendere quanto difficile fosse in realtà il procedimento di sedimentazione del ricordo. In particolare, il romanzo *I ponti di Schwerin* si propone quale esempio emblematico dell'incontro fra verità vissuta e decantazione: incontro che informa l'atto estetico delle scelte morali legate alla rappresentazione dell'evento vissuto che si collega invariabilmente, in

¹ Rimando al testo di Annette Wieviorka, *L'era del testimone* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 1999), per esempi di sviste comprensibili da parte dei testimoni che ledono comunque il discorso storiografico. Il testimone/superstite non viene nel nostro caso studiato quale elemento di verità inappellabili, bensì nel suo significato secondo le categorie di Agamben e nell'utilità dei suoi scritti.

² Pericolo segnalato molto opportunamente da Hayden White nel suo saggio 'Historical Emplotment and the Problem of Truth', in *Probing the Limits of Representation*, a cura di Saul Friedländer (Cambridge: Harvard University Press, 1992), pp. 37-53.

ogni parte dell'opera di Millu, andando *aldilà* di essa, all'esperienza del campo. In virtù dell'esperienza vissuta nel campo, la reduce può scegliere di porre la Shoah quale imprescindibile sfondo di una finzione che può considerarsi letteraria e durare al tempo stesso in quanto documento storico. Come Primo Levi, che articolò in *La tregua* gli undici mesi del rientro alla vita in Italia visto come una pausa, un'interruzione temporanea fra quello che era stato Auschwitz ed un mondo, quello della propria città, della propria esistenza, che ormai gli apparivano irrimediabilmente trasformati dagli eventi appena trascorsi, Millu affidò alla scrittura del romanzo *I ponti di Schwerin*, edito presso Lalli nel 1978 e finalista al Campiello di quell'anno, i ricordi della *sua* tregua. Esso rimane a tutt'oggi uno degli esempi più illuminanti di una scrittura che sa mediare il dato autobiografico con quello romanzesco. Da entrambi gli elementi emerge fortissima la convinzione leviana di una degradazione post-lager da cui risulta arduo liberarsi.³ A questa si aggiunge la componente più milliana di una solitudine devastante, di una donna fuori dai cardini di ogni sorta per quel tempo, per quell'Italia. In Elmina il ricordo più importante, il suo *peccato originale*, quello di essere 'giudea', permane. 'Mi avevano dato la caccia e ingabbiata in lager affermando che non ero italiana. Inquinavo l'Italia con la mia presenza: questa era una colpa da punire con Birkenau e le sue agonie. E ora?'⁴ Quell'*ora*, che indica sia il tempo del rientro che un tempo mitico legato al senso di diversità di cui l'ebreo e l'ebrea sono stati sempre accusati, alimenta lo sfasamento acutissimo della protagonista di *I ponti di Schwerin*. La tregua di quel viaggio verso Schwerin non è soltanto una pausa dal dolore del campo, ma una tregua dal dolore della propria solitudine in tanta devastazione. Il campo è una parentesi ancora più desolante degli altri capitoli che compongono la vita di Elmina, ma la vita, come dice la lettera di Maimonide, resta un dovere.

Problemi di genere: *I ponti di Schwerin*

Nella sua introduzione a *I ponti di Schwerin*, Francesco De Nicola commenta come

³ 'È ingenuo, assurdo e storicamente falso che un sistema infero, qual era il nazionalsocialismo, santifichi le sue vittime: al contrario, esso le degrada, le assimila a sé, e ciò tanto più quanto più esse sono disponibili, bianche, prive di un'ossatura politica o morale.' Si veda Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, vol.1 (Torino: Einaudi, 1997), p. 677.

⁴ Liana Millu, *I ponti di Schwerin* (Siena: Poggibonsi, 1978), pp. 33-34.

il romanzo di Liana Millu non appartiene – come viene indicato erroneamente nella *Bibliografia della deportazione nei campi nazisti*, a cura di Teo Ducci – alla memorialistica e solo *ad una frettolosa lettura* può apparire una sorta di autobiografia romanzata, documento di una sconvolgente esperienza storica arricchito dai ricordi della protagonista Elmina, come potrebbe far supporre l’accenno al ritrovamento da parte sua di un diario dalle pagine ancora tutte bianche e di una primitiva matita (una scheggia di specchio) con la quale la reduce da Birkenau aveva cominciato a registrare le tappe del suo cammino verso la libertà.⁵

Effettivamente, la sommaria categorizzazione con la quale sono stati accorpate gli scritti dei sopravvissuti, risultato di una ‘frettolosa lettura’ di alcuni testi, costituisce un impedimento ad una loro più accurata catalogazione. L’inserimento dei diversi testi relativi alla Shoah in un corpus di genere, un esercizio tassonomico in cui situare i tipi di scrittura generati dalla memoria scritta dell’evento, costituisce un problema proprio per quel continuo oscillare della materia tra *auto* e *fictio*, dove l’inganno risiede nella frequente coincidenza fra *auto* e *fictio*. L’ambiguità deriva in massima parte da discriminazioni critiche che, a posteriori, e proprio per via della complessità creata dalla fusione dell’elemento memoriale con quello più propriamente letterario che spesso denota questi testi, decretano la loro appartenenza in modo indiscriminato ad un impreciso e vago genere *testimoniale*. Tale assimilazione si compie senza valutare appieno né il giustificato prevalere di momenti più nettamente documentari ed effettivamente autobiografici delle memorie, né la necessità estetica di una trasfigurazione narrativa che colmi alcuni vuoti, un’operazione che nel tempo diventa sempre più complessa. L’accumulazione di *leerstellen* non si giustifica soltanto per via dei gap mnemonici da parte dei singoli individui ed autori dei testi, quanto, a volte, per un’incerta volontà d’interrogazione ed un comprensibile desiderio di rimozione. Esiste allora un altro tipo di trasfigurazione su un piano narrativo avente intenti etici ed estetici su cui le autrici spostano la loro esperienza di vita: la scelta per sé di uno statuto nettamente finzionale e creativo nel romanzo, nel racconto, oppure nella poesia. L’impianto creativo non presume l’infedeltà al vero: semmai lo commenta. L’elemento autobiografico⁶ – sempre dichiarato, e mai rifiutato – dei memoriali composti al rientro dai campi permette al disegno, alla trama della storia personale, o ‘storia di vita’ (utilizzando

⁵ Francesco De Nicola, ‘Introduzione’, in Liana Millu, *Ibid.*, p. 18. Il corsivo è nostro.

⁶ Per meglio dire, la ‘sovrapposizione tra verità e finzione, o meglio lo svelamento della verità come finzione.’ Franco D’Intino, *L’autobiografia moderna. Storia, forme, problemi* (Roma: Bulzoni, 1998), p. 148.

l'espressione degli storici orali) di riemergere nella sua unicità in un testo il cui impianto non si presenta più soltanto *in quanto* memoriale. Questo ha già subito trasformazioni tali che la sua inserzione deve avvenire in un altro genere di scrittura meno limitativa nel suo codice. Resta da fare un'altra considerazione: mentre le testimonianze e le storie di vita vengono spesso sollecitate da domande poste da altri, ed in generale avvengono in un momento cronologico che fissiamo a metà fra la produzione memorialistica trattata nel capitolo precedente e quella più vicina ai giorni nostri, il testo finzionale risponde alle necessità autoriali di una investigazione voluta del proprio vissuto, quindi spontanea e non richiesta. Questa scelta di genere di scrittura, una produzione ibrida che talvolta fatica a rientrare persino nella definizione di *romanzo* o di *racconto*, fa fede adesso ad una maggiore consapevolezza e comprensione dell'io autoriale, coinvolto di nuovo nel suo stesso passato, pubblico e privato, questo foss'anche solo per evitare il rischio di manipolazione per il soggetto ricordante-scrivente, per evitare le scosse offensive di quelle correnti negazioniste e riduttive del cosiddetto revisionismo storico. La lettura della propria esistenza à *rebours* trova spazio per rimemorazioni quindi anche precedenti al campo e non soltanto ad esso coincidenti.

I 'mirabili strumenti [...] specifici del genere umano, il linguaggio ed il pensiero concettuale' che secondo Levi servono a semplificare le cose, 'a ridurre il conoscibile a schema'⁷ svelano la loro utilità nella prassi analitica legata all'entità dell'evento a cui si è partecipato contro la propria volontà. Contro la drammatica filigrana della Shoah, le cose, i fatti vissuti, trovano poi molteplici modi espressivi scavando nei diversi generi. Se la novella nasconde sempre al fondo il proprio intento geneticamente stabilito, quello di una certa didattica, dell'*exemplum* da fornire a chi la sta leggendo, il romanzo si fa partecipe per sua stessa genesi delle emozioni dei personaggi, empatizza con loro ed evidenzia per i lettori l'inimmaginabilità della situazione dell'orrore quotidiano senza dare lezioni né proporre soluzioni o morali, secondo il compito che si prepone invece il genere della novella.⁸ La scrittura, qualunque sia il suo esito generico, manifesta comunque quello che la voce cessa di voler dire, manifesta quello che si cela dietro l'afasia. Al tempo stesso, per poter partecipare del racconto dell'autore, il testo letterario deve poter beneficiare della conoscenza dei fatti dell'autore il quale si fa storico di se stesso come del proprio viaggio di conoscenza. Il racconto si fonda quindi inevitabilmente sulla prospettiva storica di chi va raccontando questi fatti.

⁷ Primo Levi, *I sommersi e i salvati* (1997), p. 674.

⁸ Diversa dal racconto, la novella per sua stessa tradizione rivela spesso e volentieri il substrato moraleggiante del racconto che sta proponendo.

Anzi, quel linguaggio e quel pensiero concettuale diventano ancora più necessari per 'orientarci e decidere le nostre azioni'⁹ future proprio nell'iter obbligato della scrittura, cioè negli intenti consapevoli o meno di chi *autorizza* il testo, e grazie alla quale si pongono in prospettiva gli eventi più importanti del passato della propria esistenza precedente alla Shoah. Dalla memoria immediata dell'evento emerge, infatti – per taluni – anche il desiderio di compiere un proprio viaggio personale in termini etici ed estetici dell'evento. L'impatto di quest'ultimo non va misurato soltanto rispetto all'immediatezza delle conseguenze, ma anche rispetto a cosa costituiva l'esistenza dell'autore prima e dopo tale evento. Lo scrivere finzionale dell'Olocausto comporta una trasgressione anche rispetto al ruolo canonico dell'autore, a cui generalmente sono concesse creazioni del tutto personali rispetto ai fatti. Per Lawrence Langer, quindi, quando si parla della *Holocaust fiction* 'si tende a chiudere e limitare la finzione, rinchiudendo il lettore entro un'area ancora più limitata di associazione dove la storia e l'arte stanno a guardia dei rispettivi territori, consapevoli degli abusi che possono compiere reciprocamente.'¹⁰ Il tragitto compiuto dai testi delle superstiti non segue un percorso lineare, questo quasi a testimoniare la consapevolezza delle difficoltà espressive di testi generati da un evento traumatico realmente accaduto agli autori, i cui toni non sono a volte lontani dal surreale come dall'onirico. Mentre la letteratura tende a universalizzare l'esperienza umana, la letteratura che loro possono offrire e comporre sulla Shoah insiste invece proprio sulla singolarità degli eventi che si cerca di raccontare. L'autrice è una testimone, e la duplicità del suo ruolo, in quanto artista ed in quanto testimone assolve di necessità sia all'atto creativo che a quello di restituzione di un evento realmente accaduto. La finzione dev'essere fattuale, a tutti i costi.

Una forte distanza temporale consentiva invece il processo di decantazione di quei ricordi, di quella testimonianza di cui Millu era stata così generosa sin dal suo rientro nel 1945. Come spesso accade in presenza di un evento storico a cui ha partecipato il protagonista ed io narrante, il romanzo scandisce il proprio tempo fra l'anamnesi e la cronaca dettagliata del presente. Del resto, non potrebbe essere altrimenti. In mezzo esiste la profonda ruga, la spaccatura creata dal fatto, in cui si inseriscono frammenti di vita offerti ai lettori con grande amarezza e impassibilità. Nel racconto finzionale del rientro dei superstiti verso la vita civile ritorna puntuale il paragone con il tempo precedente alla partenza, ed in cui il presente non

⁹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati* (1997), p. 674.

¹⁰ Lawrence Langer, 'Fictional Facts and Factual Fictions: History in Holocaust Literature', in *Reflections of the Holocaust in Art and Literature*, ed. by Randolph L. Braham (New York: Columbia UP, 1990), pp. 118-19.

riesce a ricucirsi al passato per via di quello ‘strappo’ culturale ed esistenziale che ormai si è creato. L’isolamento è totale anche dopo il campo: ‘Ero sola e andavo al ponte di Schwerin perché italiana. Che venissi da un lager, mi sembrava chiaro.’¹¹ Il senso del romanzo più potente di Millu può riassumersi in questa frase. Chi era questa donna che stava rientrando nel proprio paese? Cos’era rimasto di questa giovane insegnante elementare dalle ambizioni letterarie mentre compie il passo faticoso del ritorno alla vita civile dopo Auschwitz? Quella settimana attualmente impiegata a compiere la strada del rientro viene dilatata a dismisura nel tempo del racconto del romanzo come metafora di un tempo interiore che, per ognuno di noi, segna le ore in modo diverso da quello che altri intendono. Quella settimana *nel romanzo* si espande sino a diventare quasi eterna. Eterna perché serve alla protagonista, Elmina, per esaminare a fronte alta l’ultimo ponte, quel metaforico ponte che bisogna attraversare fra la vita di Auschwitz e quella a venire. La vita a venire: un’esistenza senza sogni, senza famiglia come si è detto, senza alcuna speranza, abbandonata già nel lager, e la donna, questo, lo sa bene. È in questo senso allora che Millu costruisce, secondo i criteri di Philippe Lejeune, un romanzo di stampo autobiografico ed affida alla protagonista Elmina il compito di ripercorrere un passato che credeva ormai sepolto e che, invece, rivisita le esperienze più traumatiche registrate dall’autrice.

Il viaggio in cui seguiamo Elmina dura uno spazio eterno: dal suo viaggio da Malchow, ultimo campo di prigionia, sino a Schwerin, zona in cui poteva consegnarsi agli alleati che avrebbero provveduto allo smistamento dei *displaced*. Schwerin è un luogo che non dispone neppure di uno dei due ponti indicati nel titolo. Dopo la fisicità estrema esperita nel lager, qui non esiste nulla di fisico da oltrepassare, da scavalcare: il confine fra la vita nel lager e quella civile è solo psicologico. Due sono gli spazi intercettati dal viaggio di Elmina: il suo diventa quindi un duplice viaggio, quello verso il ponte di Schwerin, il primo *ponte-che-non-c’è* ed un altro ben più doloroso, che si alterna in capitoli al primo. Dolori di un tempo vicino si alternano ad analessi sofferte e pure necessarie. Si scava a fondo e a ritroso nel tempo dell’esistenza. Elmina cerca un punto d’arrivo che sia marcato *fisicamente*, un ponte. Il ponte è per sua stessa natura un elemento di collegamento, di sostegno, di controllo di elementi, di perizia ed intelligenza umana che devono bilanciare le forze della natura. Il ponte è un punto d’arrivo a cui però non si può giungere salvo tramite la riabilitazione da se stessi e dal proprio passato. Soltanto in questo modo Elmina, dotata come dice il nome stesso di un elmo da guerriera, giovane

¹¹ Millu, *I ponti di Schwerin* (1978), p. 120.

Atena indomita e pronta alla lotta per la propria sopravvivenza, può guardare al secondo ponte verso il proprio destino dal rientro in Italia in poi. Un ponte che sarà, infatti, essenzialmente di natura psicologica: riabituarsi alla lotta quotidiana dopo aver vissuto in un luogo, il campo, dove la lotta era necessaria e così era decretato da tutti gli oggetti che occupavano quel campo, persino dagli oggetti *umani*.

Il romanzo si struttura quindi in due parti generali, l'adesso e l'allora, tempi contrapposti in un ritmo rapsodico, tempi che, come in un *cross-cutting* cinematografico alternano il racconto fra il presente, nei capitoli in cui Elmina descrive quello che rappresenta per lei il momento del ritorno dal campo, ed il passato, nei capitoli che tracciano sin dalla nascita della protagonista momenti traumatici anteriori al campo che la scrittura contrappone a quelli convenzionalmente legati alla testimonianza. Per capire l'insolubile mistero del proprio io si deve imparare a costruire su quei mattoni, pesanti come il piombo, sviluppare quello che Millu definisce 'il complesso della carriola': quella 'reazione orgogliosa, cioè, alla violenza maligna che voleva vederci implorare grazie piangendo.'¹² Con orgoglio e fierezza si devono collegare sofferti momenti del passato a quell'esperienza recentissima che adesso la nascita stessa del romanzo esige da noi perché la filiazione acquisti un valore. Certo, 'per camminare regolarmente nella vita è necessaria la zavorra di un certo buon senso. Ma quando manca sembra di poter volare, anzi, si vola addirittura.'¹³ La mancanza di *buon senso* consente ad Elmina di riconoscere oggi il peso della propria impavida giovinezza senza per questo farsene una colpa. Anzi. Un sentiero di conoscenza collega i due momenti per chi scrive ed i suoi lettori. Anche per Millu, come già per Bruk, l'esperienza di Auschwitz diventa una 'infinita gravidanza', ma ad essa non si accompagnano le forme caratteristiche del dolore psicosomatizzato. Accenti di puro stoicismo scandiscono la rete di racconti, di concordanze esperienziali di cui parla Elmina in prima persona oppure la sua narratrice onnisciente in un originale sguardo prospettico nei confronti della donna vittima di tali eventi. Lo sdoppiamento ha quindi luogo su vari livelli, non ultimo quello della voce narrativa che ci consente di apprezzare il tentativo autoriale di porre un margine, una filiera di motivi fra sé e la propria protagonista, evitando, come già aveva fatto per i racconti del *Fumo* in cui l'autrice Millu non coincide con la protagonista delle narrazioni, l'io troppo ovvio e ripetuto degli scritti memoriali. Dopo un mondo disumanizzato dal Lager che stabilisce quell'aporia etica per cui

¹² Liana Millu, 'All'ombra dei crematori', in Monaco, L. (ed.), *La deportazione femminile nei lager nazisti* (Milano: F. Angeli, 1995), p. 130.

¹³ Liana Millu, *I ponti di Schwerin* (1978), p. 166.

Auschwitz diviene 'il luogo in cui non è decente restare decenti, in cui coloro che hanno creduto di conservare dignità e rispetto di sé provano vergogna rispetto a coloro che li hanno subito perduti,'¹⁴ nasce in Elmina la speranza di un'empatia che si manifesti dopo il lager, se non come vittima, almeno riguardo al proprio essere donna-individuo in questo mondo. È alla 'mancanza del buon senso,' da intendersi come senso comune e passiva obbedienza a schemi e precetti di vita, che Elmina deve la sua emancipazione prima del lager, che deve quel cammino irregolare che ne caratterizza l'esistenza, questo prima e dopo il lager.

L'esperienza educativa del lager, un posto che nonostante se stessa continua ad angosciarla nella vita civile, catalizza anche quello che più importa nel presente del ritorno: capire la propria identità e conquistarsi libertà ed indipendenza qualunque sia il prezzo. Per Elmina tale operazione può avere luogo soltanto guardando attraverso la lente del lager a ritroso nella propria vita. Tornare a casa per molti reduci significava il ritorno alla vita evitando ricordi che, persino in famiglia, non volevano essere ascoltati. Per Liana Millu, una donna sola nel dopoguerra italiano, l'atto di tornare a Genova pone la questione 'Dove, e a che cosa sto ritornando?'. Il suo personaggio, Elmina, ritorna anche lei ad un non-luogo: senza affetti, senza una casa, senza lavoro, e l'incertezza rispetto all'onestà futura del proprio paese, un paese che accusa soltanto nel suo diario postumo *Tagebuch*. Persino la violenza sessuale viene letta in una luce diversa da quella che emerge da altri scritti di donne. Nella mappa disegnata nel suo romanzo, Millu conferma come per le donne sia sempre la guerra, prima e dopo il lager. Come donna e come ebrea appartenente ad un paese come l'Italia che, in quella specifica congiuntura storica, non poteva vantare alcun atto morale in positivo se non mediante i racconti di generosità singola e della Resistenza, il destino di Elmina-Millu si annuncia complesso. Anziché assicurarle un rientro sereno, un paese come l'Italia sembra conferire davvero poco spazio a questa donna la cui identità non rientra entro nessun canone. La speranza, uscendo dal lager, di trovare un paese diverso, non sembra realizzarsi. L'abbandono delle regole, della pratica del senso comune, libera comunque l'artista dalle convinzioni che avrebbero impedito il suo cammino verso la libertà, compresa quella di scrivere.

Il dovere di testimoniare rappresentato come ultimo 'invivibile masochistico dovere' rende evidente il paradosso eterno del testimone: dire, continuare a dire, per far sì che tutti sappiano. *Zachòr* – raccontare –

¹⁴ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998), p. 55.

rappresenta un dovere. Come tale, raccontare non può e non deve essere un'azione dettata da altro se non da un senso etico della parola; da quel 'temere per i vivi' che la *Signora Auschwitz* sente quale reale urgenza del suo raccontare.¹⁵

¹⁵ 'Chi è passato nel campo, tanto se è stato sommerso quanto se è sopravvissuto, ha sopportato tutto ciò che poteva sopportare – anche ciò che non avrebbe voluto o dovuto sopportare. Questo “soffrire all'estrema potenza,” questa esaustione del possibile, non ha però più “nulla di umano”. La potenza umana sconfina nell'inumano, l'uomo sopporta anche il non-uomo. Di qui il disagio del superstite, quel “disagio incessante...che non ha nome” in cui Levi riconosce l'angoscia atavica della Genesi, “l'angoscia iscritta in ognuno del *tòhu vavòhu*... da cui lo spirito è assente.” ' *Ibid.*, p. 71.

LA NARRATIVITÀ COME DIMENSIONE LIMINALE NELL'OPERA DI LIANA MILLU

NATALIE DUPRÉ

Tra le almeno cinquantacinque testimonianze della deportazione (pubblicate in Italia tra il 1945 e il 1947) solo alcune appartengono al genere della narrativa di finzione;¹ sono sei i testi di autori italo-ebrei: Primo Levi e cinque scrittrici donne, tra cui Liana Millu (Pisa 1914 - Genova 2005). Entrata a far parte della Resistenza dopo l'8 settembre 1943, Liana Millu viene arrestata a Venezia nella primavera del 1944 e deportata ad Auschwitz-Birkenau.² Nell'ottobre del 1944 viene trasferita nel campo di lavoro di Malchow, liberato successivamente dai russi nel mese di maggio del 1945. Liana Millu arriva in Italia a inizio settembre dopo un viaggio durato quattro mesi.³

¹ Si veda Robert S. C. Gordon, 'Primo Levi, Witness. Primo Levi's *If This is a Man* and Responses to the Lager in Italy 1945-47', *Judaism. A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought*, 48, 1 (1999), p. 50: 'At least fifty-five accounts of deportation were published in Italy in 1945-47 (from amongst the approximately 8,800 Jewish, 600,000 military and 35,000 political deportees). Most were first-hand accounts although, significantly, a handful were fictionalized. Six were by Jewish deportees, and five of these by women [...]'. Per le testimonianze (non narrativizzate) si vedano tra gli altri: Anna Bravo-Daniele Jalla, *Una misura onesta. Gli scritti della memoria della deportazione dall'Italia 1944-1993* (Milano: Franco Angeli, 1994); Marcello Pezzetti, *Il libro della Shoah italiana. I racconti di chi è sopravvissuto* (Torino: Einaudi, 2009); Anna Segre e Gloria Pavoncello (eds), *Judenrampe. Gli ultimi testimoni* (Roma: Elliot, 2010).

² Per ulteriori precisazioni riguardo alla partecipazione dell'autrice all'esperienza resistenziale, si veda Laura Pacelli, 'Scrittura femminile tra Resistenza, deportazione e memoria', in Stefania Lucamante, Raniero Speelman, Monica Jansen e Silvia Gaiga (eds), *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale, Italianistica Ultraiectina. Studies in Italian Language and Culture*, vol.3 (Utrecht: Igitur Publishing & Archiving Services, 2008), pp. 27-28.

³ Per una biografia più esauriente dell'autrice si rimanda a Risa Sodi, *Narrative and Imperative. The First Fifty Years of Italian Holocaust Writing (1944-1994)* (New York: Peter Lang, 2007), pp. 158-63.

Nel 1947 esce la prima opera dell'autrice pisana, *Il fumo di Birkenau*, una raccolta di sei racconti ambientati nel lager di Birkenau durante l'inverno 1945-1946. Più di vent'anni dopo Liana Millu pubblica un 'romanzo semi-autobiografico',⁴ *I ponti di Schwerin* (1978), che racconta il lungo viaggio di ritorno, dalla liberazione del campo di Malchow fino ai primi anni dopo il rientro in Italia. In *La camicia di Josepha* (1988) la scrittrice-reduce riprende la forma narrativa breve di *Il fumo di Birkenau* in una raccolta di otto racconti tra cui due sono dedicati alla Shoah. Nel 2006 esce il diario intitolato *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*, composto nell'anno stesso del ritorno e pubblicato postumo da Piero Stefani. Oltre ai generi più propriamente letterari come il racconto e il romanzo, Liana Millu ha scelto ora la testimonianza orale, ora il saggio breve per assolvere a ciò che, citando dal Levitico (5,1), sente come un dovere morale: 'Se è testimone perché ha visto e sentito qualcosa e non lo riferisce, colui porti il peso del suo peccato'.⁵ In *Dopo il fumo: 'Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau'* (1999) la Millu ripropone una serie di articoli e interventi pubblici che risalgono alla fine degli anni Ottanta e agli anni Novanta; per lo più nati come testimonianza orale, essi integrano nella loro veste finale forme di metatestimonianza, ovvero riflessioni sul proprio testimoniare la Shoah.⁶ In uno degli interventi raccolti in *Dopo il fumo* Liana Millu afferma:

Mai ho parlato del mio ritorno dai Lager, e dopo oggi, mai più ne parlerò. Ma ne ho preso l'impegno e lo faccio, pur risentendone orrore e dolore. Alzerò quella lastra tombale, guarderò in un fondo dove strisciano serpenti. Per l'urgenza di allontanarmi, riassumerò quel tempo in gruppi, inquadrando in ciascun gruppo gli episodi più significativi, più emblematici.⁷

⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁵ Liana Millu, *Dopo il fumo. 'Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau'*, Piero Stefani (ed.) (Brescia: Morcelliana, 1999), p. 19.

⁶ Si vedano anche: *Dalla Liguria ai campi di sterminio* (Genova: ATA-Regione Liguria, 1980), un volume storico scritto sotto gli auspici della sezione ligure dell'ANED; 'Testimonianza' in Carlo Maria Martini (ed.), *Chi è come te fra i muti* (Milano: Garzanti, 1993), un saggio sul tema del silenzio di Dio dopo Auschwitz. Il volume a cura di Liana Millu e Roberto Pettinaroli, *Campo di betulle. Shoah* (Firenze: Giuntina, 2006) costituisce l'ultima testimonianza, pubblicata postuma, di Liana Millu. Per ulteriori approfondimenti sulla bibliografia di Liana Millu si veda Risa Sodi, *Narrative and Imperative. The First Fifty Years of Italian Holocaust Writing (1944-1994)* (2007), pp. 155-57.

⁷ Liana Millu, *Dopo il fumo* (1999), p.67.

L'autrice prosegue la testimonianza evocando il suo arrivo a Venezia i primi di settembre del 1945. La testimonianza del 'ritorno' dai lager annunciata nel titolo dell'intervento risulta incentrata sul momento dell'arrivo in Italia della reduce; Liana Millu sorvola completamente sull'intero viaggio di ritorno dal campo di Malchow durato circa quattro mesi, pur avendolo ampiamente trattato in *Tagebuch e I ponti di Schwerin*. In *Dopo il fumo* la Millu pare quindi compiere scelte nettamente diverse rispetto a quelle che hanno determinato l'impostazione del diario e del romanzo autobiografico. In questo senso il brano iniziale dell'intervento risulta indicativo delle differenze funzionali e retoriche tra le due forme discorsive predilette dall'autrice: la testimonianza (orale e scritta) e la narrativa di finzione. Proponendosi di individuare la funzione della narratività nei testi della Millu, il presente studio prende in esame la sola produzione narrativa della scrittrice, ovvero il diario, i racconti di *Il fumo di Birkenau* e il romanzo autobiografico, *I ponti di Schwerin*.

All'interno dell'opera narrativa di Liana Millu, il *Tagebuch* assume una duplice funzione. Da un lato si presenta quale *life writing*, nel senso non solo di un testo in cui l'autrice racconta la propria vita,⁸ ma anche e soprattutto di una scrittura *per* la vita, nel senso salvifico della parola. Inizialmente non destinato alla pubblicazione, il diario diventa per la scrittrice-reduce da un lato uno strumento di autoterapia, nel suo sforzo di ricostruzione identitaria; dall'altro, però, il *Tagebuch*, pur essendo un testo in cui la scrittrice abbassa la guardia letteraria e stilistica, si presenta come *Ur-text* contenente i germi delle opere più propriamente narrative, le quali vanno al di là del puro autobiografismo e della testimonianza diretta per trasformare una materia scottante in letteratura. Prendendo spunto dalla teoria del trauma e dagli studi sul testo letterario in questo campo, la presente analisi vuole confrontare le due opere della Millu composte nell'immediato dopoguerra con il romanzo autobiografico del 1978.

⁸ Louise O. Vasvári precisa la portata della nozione di '*life writing*': '*life writing* – a term utilized mostly in gender studies but useful for other types of texts – is a useful designation for the texts at hand because it elides generic boundaries between history, fiction, documentary, and literature. It also raises questions about issues much debated in Holocaust scholarship, including author versus narrator, witness, history, memory, interpretation, culture, identity, and canon versus social perspectives of literature. Finally, *life writing* also elides the often valorized judgment on the literary merit of individual works.' Louise O. Vasvári, 'Introduction to and Bibliography of Central European Women's Holocaust Life Writing in English', in *Thematic Issue New Work in Holocaust Studies*, Louise O. Vasvári e Steven Tötösy de Zepetnek (eds), *Comparative Literature and Culture*, 11, 1 (March 2009). Consultato su <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol11/iss1>, 29 giugno 2012.

Nella ricezione critica delle due opere più propriamente narrative, *Il fumo di Birkenau* e *I ponti di Schwerin*, colpisce la frequenza di alcuni giudizi critici che richiedono ulteriore approfondimento. Nella sua breve introduzione a *Il fumo di Birkenau* Primo Levi scrisse: 'L'autrice compare raramente in primo piano; è un occhio che penetra, una coscienza mirabilmente vigile che registra e trascrive, in un linguaggio sempre dignitoso e misurato, questi eventi che pure sono al di fuori di ogni misura umana.'⁹ Nella critica successiva continua a riecheggiare questo apprezzamento di Levi: intitolando il paragrafo su *Il fumo di Birkenau* 'Smoke over Birkenau: Dignity and Love',¹⁰ Risa Sodi in *Narrative and Imperative* individua l'amore e la dignità come il filo conduttore che ispira i comportamenti delle protagoniste della raccolta, precisando tuttavia che da questa schiera di personaggi femminili rimane escluso l'io narrante della raccolta che 'like a chameleon, [...] adapts to her surroundings. And like a sounding board, she responds to external stimuli, without revealing the character of the woman within.'¹¹ Rimane tuttavia da stabilire quale nesso funzionale ricorra tra la caratterizzazione leviana del linguaggio della Millu, i tratti comportamentali delle protagoniste ne *Il fumo* e la posizione e funzione dell'io narrante nella raccolta.

Nella voce dedicata a Liana Millu in *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work*, anche Judith Kelly riprende le parole di Levi dell'introduzione a *Il fumo*:

In the final paragraph of his preface to *Il fumo di Birkenau*, Primo Levi refers to the aura of sad lyricism of Millu's testimony as 'mai inquinata dalla collera o dal lamento scomposto' which echoes comments by many critics about the restraint shown in Levi's own testimony. The strength of Millu's testimony resides in its measured tones, rather than in angry denunciation.¹²

A prescindere dal fatto che le parole citate da Judith Kelly sembrano piuttosto ispirarsi all'esperienza di scrittura dello stesso Primo Levi, come del resto rileva la studiosa, rimane che quest'ultima segue la stessa linea d'interpretazione di Levi rilevando il 'tono misurato' dell'io narrante quale elemento caratterizzante i sei racconti di *Il fumo di Birkenau*. Per

⁹ Liana Millu, *Il fumo di Birkenau*, Firenze (Firenze: La Giuntina, 1986 [1947]), p. 7. D'ora innanzi indicato come *FU*, seguito dai relativi numeri di pagina.

¹⁰ Risa Sodi, *Narrative and Imperative. The First Fifty Years of Italian Holocaust Writing (1944-1994)* (2007), p. 163.

¹¹ *Ibid.*, p. 164.

¹² Judith Kelly, *Liana Millu* in Lilian S. Kremer (ed.), *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work* (New York: Routledge, 2003), p. 845.

Dominick Lacapra tuttavia la ricettività dell'esperienza traumatica altrui dipende da una disposizione emotiva e mentale che definisce come 'empathic unsettlement',¹³ disposizione che aiuta appunto a evitare 'harmonizing or spiritually uplifting accounts of extreme events from which we attempt to derive reassurance or a benefit (for example, unearned confidence about the ability of the human spirit to endure any adversity with dignity and nobility).'¹⁴ Attraverso l'analisi di *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*, uscito nel 2006 e quindi posteriore allo studio di Risa Sodi e alla voce dell'enciclopedia sopra citata, si intende qui considerare sotto un'altra luce quel 'tono misurato' che nella critica appare quale tratto distintivo della narrativa della Millu fin dagli apprezzamenti di Levi per l'opera prima della sua collega e compagna di esperienza.

Ricordando il ruolo che la letteratura svolge da sempre nel lutto causato da eventi catastrofici,¹⁵ Petar Ramadanovic ribadisce la necessità di continuare a interrogarsi su alcune questioni di fondo come quella della rappresentabilità del trauma in letteratura. Anche per la narrativa di Liana Millu ci si può chiedere se sia possibile distinguere tra la rappresentazione del trauma che tuttavia si manifesta per definizione attraverso la ripetizione, da un lato, e la ripetizione compulsiva nell'opera letteraria dall'altro; la posta in gioco della differenza tra rappresentazione e ripetizione del trauma è infatti la possibilità stessa della costituzione identitaria in seguito all'evento traumatico. Se con Lacapra definiamo il fenomeno dell'*acting out* come la ripetizione ossessiva nel presente della paura di morte provata durante la deportazione, la narrativa della Millu si presenta come una forma di ripetizione inesauribile o come l'espressione di una mancata differenza tra presente e passato, che invece viene contrastata da un processo di *working through*?¹⁶ Da un lato, quest'ultima

¹³ Dominick Lacapra, *Writing History, Writing Trauma* (London-Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001), pp. 41-42.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Petar Ramadanovic, 'In the Future... : On Trauma and Literature', in *Topologies of Trauma. Essays on the Limit of Knowledge and Memory*, a cura di Linda Belau e Petar Ramadanovic (New York: Other Press, 2002), pp. 180-ss.

¹⁶ Dominick Lacapra propone una distinzione tra *acting out* e *working through*, la quale non implica una pura opposizione tra passato e presente. Non necessariamente l'*acting out* può essere del tutto e definitivamente superato; esso può tuttavia essere contrastato dal *working through*. Si veda Dominick Lacapra, *Writing History, Writing Trauma* (2001), pp. 21-22: 'In acting out, tenses implode, and it is as if one were back there in the past reliving the traumatic scene. [...] Working through is an articulatory practice: to the extent one works through trauma [...], one is able to distinguish between past and present and to recall in memory that something happened to one (or one's people) back then while

distinzione porta a considerare l'opera della Millu come un macrotesto, ovvero come un testo costituito da una serie di testi diversi che, per il ricorrere di elementi tematici, stilistici e simbolici, formano un unico testo da affrontare nel suo insieme; dall'altro, i singoli testi presentano differenze tali da sollecitare un approccio in grado di interpretare l'evoluzione e quindi le differenze tra le varie istanze narrative nel porsi di fronte alla realtà passata e presente. L'aggiunta del tassello mancante, il diario della scrittrice, deve contribuire a relativizzare i giudizi sopra citati relativi a *Il fumo*, attraverso un'analisi che avvalori la differenziazione diacronica di un itinerario narrativo lungo più di quarant'anni.

Il *Tagebuch*, che copre i quattro mesi che separarono la liberazione del campo dall'arrivo della reduce in Italia, è pubblicato postumo, nel 2006, da Piero Stefani al quale la scrittrice aveva affidato il manoscritto a metà degli anni Ottanta, chiedendogli di custodire il diario e di leggerlo solo dopo la sua morte. Nella fattoria abbandonata dove trascorse un breve periodo di tempo insieme ad alcune altre reduci del campo, Liana Millu aveva raccolto il diario in bianco, insieme a un mozzicone di matita che in seguito avrebbe affidato a Primo Levi. La pubblicazione del diario non arriva del tutto inaspettata; in *I ponti di Schwerin* l'Io narrante ne fa menzione a più riprese.¹⁷ Il *Tagebuch* stesso appare in tutta la sua

realizing that one is living here and now with openings to the future. This does not imply either that there is a pure opposition between past and present or that acting out – whether for the traumatized or for those empathetically relating to them – can be fully transcended toward a state of closure or full ego identity. But it does mean that processes of working through may counteract the force of acting out and the repetition compulsion. These processes of working through, including mourning and modes of critical thought and practice, involve the possibility of making distinctions or developing articulations that are recognized as problematic but still function as limits and as possibly desirable resistances to undecidability, particularly when the latter is tantamount to confusion and the obliteration or blurring of all distinctions [...]. Si veda anche Petar Ramadanovic a proposito della differenza freudiana tra *erinnern* e *wiederholen*: '[...] in BPP Freud draws a distinction between remembering, which he considers to be a kind of creation of a version of an event – “remembering [*erinnern*] it as something belonging to the past” – and on the other hand, repeating – “to repeat [*wiederholen*] the repressed material as a contemporary experience”, that is, as an abreaction ranging from hallucinations, to nightmares, to more subtle forms of acting out [...].’ Si veda Ramadanovic, ‘In the Future... : On Trauma and Literature’ (2002), p. 192.

¹⁷ Si vedano i seguenti brani tratti da *I ponti di Schwerin*: ‘“Non dimenticarti il diario!” / Piuttosto avrei dimenticato il pane. Quel *Tagebuch* con la copertina di finto cocodrillo e la serratura antidiscreti l’avevo raccolto il primo giorno della fattoria, tra libri sfasciati e una radio fracassata a calci. Dentro, era ancora tutto bianco. / Dimenticarmi il diario? Con una matita e una scheggia di specchio mi

spontanea natura diaristica; la quasi coincidenza del tempo narrato con il momento della narrazione apre in questa forma di scrittura pretestimoniale uno spazio di espressione intima in cui l'Io narrante dà libero sfogo al sentimento che domina l'intero diario: l'ansia di fronte all'imminente ritorno in Italia. Decine di volte l'Io narrante grida la sua non speranza di trovare qualcuno al suo ritorno in Italia. Se l'essere 'sola', cioè senza legami parentali da custodire, nei lager tornava a suo vantaggio, questa stessa solitudine finisce per costituire la fonte principale non solo dell'ansia che riempie le pagine bianche del diario, ma anche del paradossale desiderio di 'solitaria pace':

Forse entro il mese di luglio saremo in Italia. No, per carità! Mi addolora il pensiero della frutta e dei pomodori, ma il trovarmi all'improvviso in un paese in rovina, agitato, alla miseria, con l'obbligo imprescindibile di lottare e lavorare, subito senza un momento di quella 'solitaria pace' che è l'aspirazione suprema, già da tanto tempo, di tutto il mio essere, con la sicurezza di non trovare nessuno che mi aspetta alla stazione e pianga di gioia nel vedermi, mi dà un senso di malessere, ancora una volta il presentimento si ribella all'idea di questo viaggio e grida: no, no, no, meglio rimanere nel lettino bianco con la febbre a 38 come stasera, meglio mangiare latte e patate.¹⁸

In certi momenti, inoltre, l'Io narrante del *Tagebuch* si sente invaso da un senso di straniamento, da una sensazione persino fisica di distacco dal mondo che si sostituisce al suddetto desiderio di solitudine; in quei momenti – improvvisamente – il passato si sovrappone al presente:¹⁹

nutriva più di quello che mettevo nello stomaco. Quando avevo scritto "Forse, oggi è il 3 maggio" era stato un momento grande. Potevo ancora scrivere!" (pp. 48-49); 'Sul tavolino vicino al letto c'era il diario; quel *Tagebuch* qualcito che avevo raccolto tra i mobili fracassati della fattoria e anche il pezzetto di matita che mi aveva rallegrato quel giorno. Non ci avevo scritto più niente. / A fatica, perché la luce mi faceva male agli occhi e la testa sembrava stretta in una morsa, lo trovai, lo presi. / "Natale 1945" / Scrivevo con sforzo, lentamente. "Natale 1945: era..." / Non potei finire. Il diario mi scivolò dalle mani, gli occhi si chiusero. Mi riaddormentai con la luce accesa e la signora Jolanda, che se ne accorse, brontolò moltissimo, annunciandomi che, per la luce, avrei dovuto pagare il doppio' (pp. 311-12). Liana Millu, *I ponti di Schwerin*, (Recco-Genova: Le Mani, 1998 [1978]). D'ora innanzi indicato da *PO* e seguito dai relativi numeri di pagina.

¹⁸ Liana Millu, *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager* (Firenze: La Giuntina, 2006), p. 44. D'ora innanzi indicato da *TB* seguito dai relativi numeri di pagina.

¹⁹ Tracce di questo senso di distacco si presentano anche in *I ponti di Schwerin*: 'Infatti, mentre parlavo con i vicini, avvertivo distintamente la mia voce, come se provenisse da un registratore; così staccata dalla mente che, in certi momenti, ero preparata a sentire il clic di un'interruzione. Parlavo e non m'interessava né quello

Dunque ieri avevo cominciato a dire: quello che è strano è che trovandomi in mezzo a della gente allegra, allegra io pure, e mentre ridiamo e scherziamo, *improvvisamente provo un distacco assoluto da tutto quello che mi circonda*. Isolata, mi fisso a guardare le cose e le persone intorno a me: esse mi danno un *senso di stranezza e d'irrealità*, come non esistessero che per un inganno della fantasia. Io non ho niente a che fare con loro, io sono di un mondo crudele e doloroso, *aspetto quasi che tutto si dilegui e che un secco comando mi riconduca nella 'mia' realtà*. Sono io – penso – che rido e vivo come loro? *Sono io, questa che è in mezzo a questa vita, o era un'altra quella che ha vissuto esperienze dure?* È una sensazione tristissima e acuta che turba; e solo con grande sforzo riesco a nasconderla. (TB 65. Mio il corsivo.)

Anche se i frammenti del diario seguono a ruota la progressione del presente che si fissa sulla carta, lo scorrere dei giorni e dei mesi sembra risolversi in un unico interminabile presente che a sua volta non riesce a differenziarsi dal passato. Lungo le pagine del diario l'Io narrante rimane in preda alle paure di un passato che continua a sommergere il presente; il continuo rivivere il passato sembra cancellare la differenza tra passato e presente fino ad annullare ogni prospettiva di un 'dopo ritorno'. In questa scrittura racchiusa in un presente senza tregua invaso dal passato, questo stesso passato – e per passato intendiamo sia quello recente trascorso nei lager sia quello più remoto che risale all'infanzia dell'Io narrante²⁰ – di rado riemerge fino alla superficie testuale, manifestandosi per lo più sotto forma di flash o immagini poco elaborate e spesso associate alla situazione presente. Attraverso il pensiero insistente del ritorno l'Io narrante sembra rivivere infatti non solo la lunga convivenza con la morte nei lager, ma anche, attraverso il senso dell'abbandono, l'ingombrante ricordo di un mondo senza madre, la quale invoca quando il pensiero cede all'idea di una pace che sa di morte:

che dicevo né quello che sentivo dire; tesa ad avvertire l'espandersi di un malessere oscuro che stava dilatandosi nell'animo. La consapevolezza che, quella sera, Benny e Bonny non potevano venirmi in aiuto lo aiutava ad aumentare. / Così, poco a poco, mi ritirai dalla conversazione e tacqui, guardando le persone che mi circondavano finché *mi parve di essere immersa in un acquario dove pesci colorati aprivano e chiudevano la bocca.*' (PO 305. Mio il corsivo).

²⁰ 'Ora vorrei piangere. Di cosa? Di un pianto per tutta la gioventù sciupata, sacrificata, sporcata. Rimpianto e rimorsi del passato, timore dell'avvenire' (TB 47).

Lasciatemi andare. Verranno tutti ad incontrarmi: prima sarà la Nonna dal dolce sorriso – circonfusa di luce di paradiso – tanto che a lei non oserò avvicinarmi. E la Madre che non conobbi aprirà le braccia – dirà – Bambina mia, piccina, molte pene mi hai dato, Trenta lunghi anni per te il cuor mio ha palpitato, ma ora basta – Sul seno suo puro mi getterò – e ‘Mamma!’ per la prima volta dirò. (TB 52)

Se nel *Tagebuch* vi è un solo richiamo esplicito a questa assenza, quest’ultima trova invece una più complessa elaborazione narrativa in *I ponti di Schwerin*. Altrettanto rari nel *Tagebuch* sono i rimandi espliciti al passato più recente, ovvero ai mesi trascorsi nei lager. Difficilmente l’Io narrante riesce a sottrarsi al limbo del tempo presente; anzi, sente nascere dentro di sé un richiamo alla morte; morte che la deve liberare da quel lento morire da viva che ormai si è fatto proiezione ineluttabile del futuro dopo il ritorno:²¹ ‘Partire è un po’ morire?’ (TB 47) si chiede l’Io narrante nel suo diario in cui l’implosione temporale viene a condensarsi in una poesia che attraverso la memoria della sofferenza si presenta quale sublimazione della morte:

*Non più, non più.
Cadrà da me la mia vita
come una foglia dall’albero
grigio di pioggia.
Entrerò nella terra; inutile spoglia
e mi guarderò – prima di entrare nel nulla –
con una pietà infinita.
Non più, non più
chiuso è il ciclo, raggiunta la porta ultima.
Non lungo fu il ciclo degli anni
ma denso di affanni.
Hai sofferto. Pregando agli inutili ardori
rialzavi la testa cercando nel cielo
la traccia di un cenno divino.
Ora basta – Ti accenna il destino
Riposa creatura
Nec spe, nec metu
(TB 35. Mio il corsivo.)*

In altre parti del *Tagebuch* lo stile è tutt’altro che poetico, né il tono assunto dall’Io narrante può essere assimilato a quello ‘sempre dignitoso e

²¹ Si veda anche il seguente brano: ‘Mi piacerebbe morire? No. Indifferente. Ma non soffrire. Abbandonarsi all’altalena e sempre più in alto, più in alto, fino a perdersi’ (TB 52).

misurato' di cui parlava Levi a proposito di *Il fumo*. Spesso sono esclamazioni e volgarità a trasmettere il senso d'irritazione che l'Io narrante prova nei confronti delle sue conquiline durante il breve soggiorno nella fattoria: l'ansia del ritorno la rende irascibile e frettolosa nell'abbandonarsi a quel 'sonno greve della morte'.

A fare da contrappeso al richiamo della morte è il desiderio di una scrittura che non sia quella diaristica praticata nel momento dell'enunciazione. Numerose sono le sequenze in cui l'Io narrante espone le difficoltà che gli impediscono di attingere a quella dimensione oltre il presente. Mossa dall'urgenza della scrittura letteraria, la scrittrice-reduce sembra voler riappropriarsi di quella vocazione alla scrittura che aveva alle spalle quando a trent'anni era entrata nei lager, quella predisposizione che le fece compiere scelte anticonformiste e che realizzò grazie alla sua forza di volontà. Dal momento però che la narratrice ritiene la solitudine quale condizione assoluta a quell'altro tipo di scrittura,²² quella letteraria, l'accesso a quell'oltre appare quanto mai impervio e lontano. I falliti tentativi di scrivere 'i racconti di Birkenau' la fanno ripiombare nel suo presente di paura:

Ieri sera ho penato per cominciare 'Zinuska' e poi ho sbagliato. È una cosa difficile, il protagonista è l'ambiente o è 'Zinuska'? Bisogna fondere e qui è il difficile, cara Lim. Di nuovo penso che in Italia non mi aspetta nessuno. (TB 61)

Sono io, questa che è in mezzo a questa vita, o era un'altra quella che ha vissuto esperienze dure? (TB 65)

Non ho voglia di scrivere, è meglio chiudere gli occhi. Buonanotte. (TB 51)

²² 'Oggi è inquieto: bisogno di pensare, ma non solo di pensare, bisognerebbe fare qualcosa: ma cosa? "Zinuska", "il galeotto"? Ci vorrebbe la "mia" stanza per questo. E poi, per quanto sia pura incoscienza, non ho voglia di occuparmene in modo deciso. Lasciamo che si depositi il fondo' (TB 68); 'Se avessi la mia stanza farei qualcosa' (TB 80); 'Stanzetta, paradiso difficilmente riacquistabile! L'unica cosa che mi attragga per la vita fuori dal Lager' (TB 81); 'E ora prendi un foglio grande e cerca di fare almeno la novella' (TB 59); 'Cercando un argomento di conversazione con Nino perfeziono l'episodio del galeotto in treno. È buono. L'ultimo saluto. Io ero in treno diretta a Volterra quando entrarono due carabinieri con un galeotto (è inutile, tu perdi tempo a raccontare a te stessa ciò che sai benissimo, sepolcro imbiancato!)' (TB 62).

Ad alimentare il richiamo alla scrittura letteraria nel *Tagebuch* è una fitta rete di rimandi intertestuali in forma di brani di poesie e testi imparati a memoria. Questo tessuto intertestuale si trova tuttavia integrato in una narrativa del trauma destinata per tanti versi a rimanere intransitiva, cioè non referenziale; anziché rappresentare la paura, le pagine del diario continuano a riprodurla lungo una superficie lessicale volta a rimandare a data indeterminata i suoi significati depennati. Gli appunti del diario infatti non si sottraggono al meccanismo della ripetizione; il richiamo mimetico seguita a emergere alla superficie lessicale incapace di rappresentare i vuoti del passato.

Da non confondere con questa non rappresentabilità è la problematica della ricezione dei testi traumatici, o meglio della ‘mancata’ ricezione del significato straniante da parte di un lettore privo del bagaglio esperienziale del narratore del testo.²³ Il meccanismo stesso della ripetizione coinvolge in un primo momento non tanto il rapporto tra narratore e lettore, quanto il rapporto dell’autore o del narratore con la materia che ha da raccontare. Il rivivere la paura appunto pone l’Io narrante di fronte alla difficoltà di affrontare attraverso il linguaggio le tracce vuote del trauma; nel tentativo di avvicinarsi in maniera associativa o allusiva agli eventi traumatici, la rete simbolica e i dispositivi metaforici continuano a vagare attorno ai vuoti di senso, ponendo l’Io narrante di fronte all’impotenza della propria parola.

Pur essendo l’Io narrante del *Tagebuch* ancora soggetto alla ripetizione delle sue paure passate e a quell’ambiguo richiamo della morte con la quale nei lager era costretto a convivere, il diario della scrittrice reduce contiene il seme della rete associativa che sorregge il processo di riabilitazione psicologica narrato in *I ponti di Schwerin*.

Un primo elemento simbolico è l’albero la cui assenza nei lager denota una doppia mancanza: la verticalità nel senso di un’apertura al mondo fuori dal campo, da un lato, e la copertura offerta dall’albero, suggeritrice di un senso di pace e di protezione, dall’altro. Nei pressi della fattoria la protagonista trova un albero al quale, seppure per un attimo, è concesso supplire alle mancanze subite nei campi. Ben presto però anche questo luogo dove abbandonarsi al sonno dopo le fatiche imposte al corpo, si fa ‘deserto’:

²³ A proposito dell’impossibilità della parola di fronte all’‘impotenza della comprensione’ Carlo De Matteis annota che ‘alla riconoscibilità del significante non corrisponde un significato altrettanto conoscibile: il significante resta puro suono in quanto non s’adempie nel significato intenzionale del parlante, ma in quello convenzionale dell’ascoltatore’. Si veda Carlo De Matteis, *Dire l’indicibile. La memoria letteraria della Shoah* (Palermo: Sellerio, 2009), p. 16.

Questo ciliegio era nell'orto dietro la casa; un bel ciliegio tutto ammantato di fiori bianchi. Ci si allungava sull'erba come bestiole soddisfatte, ripetendo 'Dio, quanto ho mangiato! Non ne posso più!'

I rami formavano un intrico sopra la nostra testa, fitto, ma non tanto da nascondere le bianche nuvole gonfie che veleggiavano solenni nel cielo tiepido della primavera. Gli occhi si chiudevano, il corpo si abbandonava al languore del sonno e dimenticava le fatiche passate. Ci si addormentava gustando le dolcezze della libertà.

Poi, le cose erano cambiate. Cominciò il deserto dei giorni magri, quando soldati non ne passavano più e ogni provvista si avvicinava alla sua fine. (PO 30-31)

Lo stesso vale per la soffitta della fattoria dove la protagonista si ritira la prima sera; in un primo momento il luogo appare appartato e sicuro. Guardando il cielo dall'abbaino, inoltre, la protagonista gode del senso di apertura che offre la vista dalla sua posizione protetta:

se ne andò verso la scaletta, stravolta e quasi soffocata da tutto il cibo che era riuscita a ingurgitare. Si stese sulla branda. Supina, con le braccia incrociate sullo stomaco che aveva il risalto di un pallone da goal e pensò vagamente che la famosa borsa dell'acqua calda di zia Linda sarebbe venuta bene.

Immobile, vide il quadrato di cielo intagliato nell'abbaino proprio di fronte alla branda scolorire, velarsi, il buio fasciare la stanzetta. Una stella brillò. (PO 71)

Anche in questo caso lo stato di riposo è di breve durata; nelle pagine successive la soffitta diventa lo scenario dello stupro che la protagonista deve subire da parte di uno sconosciuto mandatole dall'amica Jeannette. Rispetto alla chiusura dei lager, i due luoghi appena menzionati lasciano però una via di fuga;²⁴ poco dopo infatti la protagonista abbandona la fattoria per intraprendere un viaggio di ritorno che sarà lungo e faticoso, dal momento che l'apertura da affrontare è totale, tale da incuterle un senso di ansia e di paura che l'accompagnerà lungo l'intero percorso. In questo senso l'abbaino non segna quel confine tra spazio domestico e mondo esterno come spesso è il caso nella narrativa femminile moderna.

²⁴ Lo stesso vale per la pioggia; se da quella nei lager, descritta nei racconti di *Il fumo*, non era possibile cercare riparo, la pioggia del primo Natale dopo il ritorno invece è salvifica, dal momento che viene a interrompere il momento in cui l'Io narrante sente riemergere in sé quel richiamo alla morte che riecheggia lungo le pagine del diario.

L'iniziale senso di protezione viene appunto tradito; la posizione vicino alla finestra non risulta in grado di fare da spazio di transizione tra spazio chiuso ma protetto, da un lato, e apertura e libertà dall'altro. Inoltre nel passo sulla breve permanenza nell'Hôpital De Gaule a Verden, l'Io narrante del *Tagebuch* descrive la vista dalla finestra della stanza dell'ospedale:

Credo che la vita francescana, le abitudini del Lager hanno così profondamente inciso che penerò a liberarmene. Non amo, in fondo, troppo bianco, troppo pulito; Voglio mangiare con la gamella sulle ginocchia e non sopra una tavola bianca. I ragazzi giocano a foot-ball, sono contenti, li sento gridare e fischiare, mentre, stesa nel letto con le lenzuola, guardo svogliata il cielo azzurro con quelle grandi nuvole bianche, il cielo 'luminoso' che ho sempre preferito. Senso di casa? Bisogna esaminare, ma è difficile. Nostalgia di casa? Ma io non ho casa. (TB 34-35)

In questo brano la finestra segna un confine che all'Io narrante del *Tagebuch* pare invalicabile tanto da porlo di fronte alla scelta impossibile tra il passato recente dei campi e il futuro ritorno in Italia su cui invece grava il peso della sua infanzia. Rispetto all'iconografia della finestra in tanta altra narrativa femminile, quella riscontrata nell'opera di Liana Millu risulta atipica e maggiormente complessa. La finestra come spazio nella Millu non offre né riparo né libertà; anzi riporta l'Io narrante ai suoi traumi infantili, stringendola nell'abbandono. All'Io narrante del *Tagebuch* nemmeno è concesso il riposo; il costante richiamo al sonno fa eco a quell'intimità passata e presente con la morte che la trattiene dall'affidarsi nuovamente alla vita.

Oltre a questa topografia simbolica vi sono due colori che intessono l'intera opera della Millu. Il bianco, presente anche nel brano sopra citato, ricollega gli asciugamani di Fiandra conquistati all'entrata del campo di Birkenau al bianco delle tende nelle case fuori dal lager e alla fioritura dell'albero nell'orto della fattoria. L'altro colore ricorrente è il viola che a sua volta si contrappone al fumo che riempie il cielo di Birkenau e che aveva dato il titolo alla raccolta del 1947. Il senso del mistero rivelatosi all'Io narrante del *Tagebuch* durante una domenica senza lavoro nel lager quando scorge il riflesso viola di una montagna distante, ricompare infatti in *I ponti di Schwerin*; il colore viola si ricollega alle violette offerte dal fidanzato prima della guerra e a quelle che – così le avevano raccontato – la madre di Elmina usava spillare sul vestito di raso grigio, l'ultimo vestito bello della madre che l'Io narrante aveva conservato in un baule e che risulta mancante al suo ritorno in Italia; in *I ponti di Schwerin* la malinconia per l'assenza della madre assume progressivamente le vesti di

un senso del mistero, mistero dal colore viola: il colore dell'assenza. Alla fine del romanzo l'Io narrante racconta invece come ha deciso di lasciare il fidanzato che dopo il suo ritorno in Italia aveva ripreso a frequentare da amante, e di non portarsi dietro il baule vuoto verso il suo 'secondo ponte di Schwerin'.

Oltre ai colori, anche certi personaggi si fanno portatori delle tracce del trauma subito dall'Io narrante. In *I ponti di Schwerin* Jeannette, reduce anche lei dei campi, incarna quella speranza alla quale l'Io narrante non riesce ad affidarsi, mentre Gilbert è colui che, come l'Io narrante, sogna la solitudine dopo la liberazione; la speranza di Jeannette è tutta nelle mani di Gilbert, che prima di lasciare la fattoria le ha promesso di avvertire la Croce Rossa. Le due opposte spinte interiori che nel *Tagebuch* convivono nello stesso personaggio dell'Io narrante, cioè la speranza della vita dopo il ritorno e il richiamo della morte, in *I ponti di Schwerin* rimangono legati fino al momento in cui la dipendenza tra i due personaggi si risolve nella partenza non solo di Gilbert, ma anche della stessa protagonista che lascia l'amica per iniziare quel viaggio di ritorno alla vita che all'Io narrante del *Tagebuch* incuteva tanta paura. Importante è anche l'offesa che Gilbert infligge alla protagonista chiamando i suoi connazionali 'macaroni'; l'uomo si era messo a parlare in *patois* con Jeannette che a sua volta si era rifiutata di riferire all'Io narrante ciò che il compagno le aveva confidato. La protagonista si sente tradita dalla stessa amica Jeannette oltre che dalle altre francesi con cui era stata così bene al campo. L'offesa di Gilbert inoltre fa scattare nella protagonista il ricordo di un'altra offesa subita a scuola da parte di una maestra che, non volendola costringere a dire le preghiere cattoliche, aveva previsto un trattamento diverso per l'allieva ebrea. L'offesa di Gilbert riapre quindi un'altra volta le ferite di un passato più remoto con cui l'Io narrante deve fare i conti prima di iniziare il suo ritorno alla vita.

Un altro personaggio chiave è Willem, un reduce olandese che la protagonista incontra dopo la sua partenza dalla fattoria. A Willem l'Io narrante attribuisce un altro di quei valori che sente come estranei, ma dai quali trae forza e linfa vitale: la fede. Willem l'aiuta a ritrovare in sé quella forza interiore che la caratterizzava da bambina. Ne *I ponti di Schwerin* l'attribuzione di determinati tratti psichici e valori morali a personaggi chiave come Jeannette e Willem permette alla narratrice di conferire forma al processo di riabilitazione psichica del suo alter ego, Elmina, la quale grazie all'incontro con i suddetti personaggi riuscirà ad aprirsi a ciò che nel momento dell'incontro invece le appare ancora troppo diverso da sé: la prospettiva di una vita futura. In questo senso è appunto la morte di Willem a segnare il vero inizio del viaggio di ritorno a quella prospettiva

futura che dovrebbe ristabilire una qualche continuità tra passato e presente. La radicalità dello stacco tra la vita prima dei campi e il dopo, a sua volta, viene evidenziata dall'alternanza di due situazioni narrative nel corso del romanzo: la narrazione in prima persona e quella figurale,²⁵ cioè in terza persona con focalizzazione interna.²⁶

Nella prima parte del romanzo, intitolata 'Il primo ponte', si alternano capitoli in prima persona che raccontano le varie tappe del ritorno in Italia dopo la liberazione dei campi, ad altri che attraverso una terza persona, alter ego dal nome anagrammatico 'Elmina', evocano una serie di ricordi della protagonista risalenti sia all'infanzia sia al passato più recente della prigionia nei campi di Birkenau e Malchow. La scena iniziale del romanzo in prima persona riguarda la fine della breve permanenza nella fattoria, ovvero la prima tappa del ritorno. Il nono capitolo della prima parte invece risale alla prima notte trascorsa nella fattoria durante la quale la protagonista cade vittima di uno stupro; essendo questo momento che precede l'inizio del tempo narrato, viene adoperata la terza persona. In quanto momento retrospettivo più vicino all'inizio del tempo narrato del romanzo, la scena dello stupro viene a segnare la fine dell'era della terza persona, marcando l'ingresso della prima.

Riguardo all'organizzazione narratologica del romanzo si potrebbe dire che la distribuzione della prima e terza persona è pressoché sistematica, ovvero attuata secondo il principio di una netta distinzione tra presente e passato, se non fosse che tra i trentasette capitoli della prima parte del romanzo almeno tre presentano una qualche peculiarità o incoerenza riguardo al suddetto principio distributivo. Inoltre, il confine stesso tra prima e terza persona, e quindi tra passato e presente, ogni tanto si fa vago; la terza persona di *I ponti* risulta contagiata dalla prima che la mette in scena, nella misura in cui nei brani in terza persona ogni tanto s'intersecano possessivi appartenenti alla prima.

Un caso di incoerenza vera e propria si presenta al capitolo 25, nella prima parte del romanzo, capitolo che risale al periodo che precede la deportazione e in cui spetta all'Io narrante raccontare come fu costretto a prendere la via della fuga e a lasciare il baule in cui aveva deciso di conservare i suoi oggetti preziosi, tra cui l'ultimo vestito bello di sua madre: il vestito di raso grigio. Secondo la suddetta logica della distribuzione tra prima e terza persona, il capitolo avrebbe invece dovuto essere scritto in terza persona, dato che il momento della deportazione precede il tempo narrato del romanzo. In seguito, al dodicesimo capitolo

²⁵ Frank K. Stanzel, *A Theory of Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

²⁶ Gerard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972).

della seconda parte ('Il secondo ponte di Schwerin'), la protagonista dopo il suo ritorno in Italia si reca da chi le aveva promesso di conservare il baule durante la sua assenza. Seguendo sempre lo stesso principio distributivo questo capitolo avrebbe dovuto essere scritto in prima persona; dopo il suo ritorno invece è la terza persona, Elmina, a constatare che nel baule manca il vestito di raso grigio. Mettendo in evidenza la valenza simbolica del baule e del vestito di raso grigio, l'uso peculiare della prima e terza persona sottolinea non solo la radicale differenza tra il 'prima' e il 'dopo', ma anche e soprattutto il rapporto inestricabile tra passato e presente, quale compresenza paradossale, ma altrettanto tipica, del sentimento del tempo di chi ha subito situazioni o eventi traumatici. Il seguente pensiero autoriflessivo dell'Io narrante all'inizio della seconda parte del romanzo bene illustra questo rapporto complesso tra presente e passato in quel preciso momento della narrazione:

l'Elmina che sedeva a capotavola, con i capelli lunghi, qualche dente nuovo, cipria, rossetto e la carrozzeria provocante. Quell'Elmina rimessa a nuovo ne aveva un'altra che la guardava, dall'interno, con distacco e tristezza. Insoddisfatta. (PO 212)

Al quindicesimo capitolo della seconda parte l'Io narrante evoca la prima notte di Natale dopo il suo ritorno e la sua 'tentazione' al suicidio. Gli incontri a Milano con Oal, il fidanzato di prima della deportazione ormai sposato, nei capitoli successivi al quindicesimo, vengono raccontati invece in terza persona. Il ricordo della notte di Natale segna un breve ritorno alla terza persona che a sua volta inaugura il rinnovato senso di identità dell'Io narrante; nell'ultimo capitolo del romanzo infatti la protagonista decide di lasciare Oal, di tornarsene a fare la maestra in campagna e di non portarsi dietro il baule del passato verso il suo secondo ponte di Schwerin.

In *I ponti di Schwerin* l'uso alterno della prima e terza persona, come pure le irregolarità nel sistema distributivo, mettono in evidenza personaggi e oggetti simbolici portatori di significati e valori di una dimensione al di là della realtà vissuta. Questa rete di associazioni simboliche risulta articolarsi non solo in profondità, ma anche al di là dei confini delle singole opere dell'autrice, ricollegando significati che si dispiegano nel tempo e stabiliscono nessi profondi tra passato e presente. La modalità narratologica della struttura ad alternanza di voci narranti, i legami associativi che reggono la concatenazione dei ricordi e le suddette deviazioni dalla norma distributiva segnano inoltre i momenti cerniera, ovvero le svolte minime nel faticoso tentativo dell'Io narrante di rompere l'indistinzione di un presente senza via d'uscita. In *Writing History*,

Writing Trauma (2001) Lacapra definisce il processo del *working through* come una pratica di ‘articolazione’²⁷ che porta il soggetto a distinguere il presente dal passato. Nello sforzo di articolare gradualmente una differenza tra passato e presente, anche l’Io narrante di *I ponti di Schwerin* finisce per acquisire un rinnovato senso d’identità e per ristabilire una qualche forma di continuità tra passato, presente e futuro.

Alla luce di *I ponti di Schwerin* i racconti di *Il fumo di Birkenau* si presentano quale passaggio obbligato, rivisitazione sempre parziale e provvisoria di quell’esperienza che nel *Tagebuch* viene più che altro rivissuta anziché rappresentata; i sentimenti di paura e di irritazione che dominano il presente enunciativo del diario infatti impediscono alla narratrice di compiere quel ritorno in grado di stabilire connessioni tra passato e presente. Nel *Tagebuch* il passato ancora invade il presente dell’Io narrante che si trova nell’impossibilità di richiamare il passato, nel senso di un atto volontario e delineato nel tempo. Il senso di precisione che caratterizza l’Io narrante di *Il fumo*, precisione che dalla critica è spesso stata interpretata come capacità d’osservazione, non deve perciò trarre in inganno; i racconti di *Il fumo di Birkenau* costituiscono il primo tentativo dell’autrice di rappresentare la sua convivenza con la morte nei lager, tentativo sempre a ridosso della liberazione e in qualche modo ancora ‘indiretto’, nella misura in cui incanala le proprie emozioni in quelle scene in cui sono altre protagoniste femminili a farsi carico dell’esperienza dell’Io narrante.²⁸

Mentre nel *Tagebuch* la ripetuta espressione della paura dell’abbandono continua a rimbalzare contro la superficie lessicale, i personaggi e gli oggetti simbolici di *I ponti di Schwerin* finiscono per configurarsi in una rete associativa che sorregge la superficie testuale in profondità. Alimentandosi a vicenda, questa rete associativa assieme all’organizzazione narratologica del testo pongono un limite alle manifestazioni dell’assenza; anche se inaccessibili, le tracce vuote del trauma finiscono per essere integrate nell’organizzazione narrativa del romanzo. In *I ponti di Schwerin*

²⁷ Si veda Dominick Lacapra, *Writing History, Writing Trauma* (2001), pp. 21-22. Si veda nota 16.

²⁸ Stefania Lucamante, ‘Non soltanto memoria. La scrittura delle donne della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri’, in Raniero Speelman, Monica Jansen e Silvia Gaiga (eds), *Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach, Italianistica Ultraiectina. Studies in Italian Language and Culture*, vol. 2 (Utrecht: Igitur Publishing & Archiving Services, 2007), p. 85: ‘ogni racconto si chiude intorno all’immagine di una morte diversa incontrata dalle donne nel lager. Un casellario, una campionatura dei possibili assurdi motivi per cui una donna moriva ad Auschwitz.’

è appunto la narratività a farsi spazio di transizione, dimensione liminale dal momento che è la rielaborazione formale e letteraria della materia esperienziale a spingere la narratrice oltre la semplice registrazione del suo vissuto e a far rivivere in chiave fantastica quella realtà così straniante e irreali. Se in un primo momento l'esperienza dei lager l'aveva privata del suo senso di familiarità con il proprio Sé, attraverso la sua scrittura performativa Liana Millu è riuscita a porsi di fronte alla propria esperienza, a reinventare il proprio passato e ad avviarsi verso un'autentica apertura all'Altro e ad un futuro Sé.

DISPLACEMENT, GENDERED SPACES,
HISTORY AND SUBJECTIVITY:
NATALIA GINZBURG'S
EXPERIENCE OF 'CONFINO'

CLAUDIA NOCENTINI

La strada che va in città, 'Inverno in Abruzzo', *Tutti i nostri ieri* and *Lessico familiare*, two novels and two autobiographical texts, focus on and relate, more or less factually, her stay in Pizzoli, a little village in the Abruzzi, from 1940 to 1943, where Leone Ginzburg, her first husband, had been exiled by the Fascist regime. The present study will analyse how her existential, cultural and aesthetic values were shaped by this window of time.

In the title of her first novel, *La strada che va in città*, the spatial reference echoes the last few words of the epigraph: 'Le fatiche degli stolti saranno il loro tormento, poiché essi non sanno la strada che va in città'.¹ The title thus refers directly to the moral metaphor underpinning the narrative. The narrator and main character of the story is Delia, a sixteen year old girl whose main aspiration is to leave her family home and live in the nearby city. The course she takes is entirely conventional: like her sister before her, Delia chooses a wealthy husband and therefore, eventually, marries Giulio, a young medical graduate, son of the local doctor. Her circumstances are such that at least at the beginning of the novel, independence through marriage is not the only path open to her: she could also follow the advice of her cousin Nini, find a job and move into town as an independent woman. At first, by becoming pregnant, Delia jeopardises her chances of marrying Giulio, but despite the opposition of his family and after a long and dispiriting seclusion in the country, she succeeds in marrying him and moving into town. If 'city' in the epigraph signifies

¹ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città* (Turin: Einaudi, 1942). All quotations from Ginzburg are taken from *Opere*, ed. C. Garboli, 2 vols (Milan: Mondadori, 1986 and 1987).

successful integration into society, then Delia is the fool who sees all of her efforts turn sour: despite her apparent achievement, by the time she marries Giulio she is fully aware that she is in love with Nini and the novel will end with her grieving over his death.²

My analysis of this fictional text will be divided into two parts: the first will consider the representation of space strictly within the text and the second will attempt to trace and discuss its extra-fictional co-ordinates. I shall then move on to a discussion of *Tutti i nostri ieri*, in order to demonstrate the wider implications of her fictional representational choices. Finally I will examine the two non-fictional texts, 'Inverno in Abruzzo' and *Lessico familiare*.

In *La strada che va in città* both indoor and outdoor spaces are described in a rigorously functional way as stages where the action unfolds. Both dimensions are gendered: in line with the conventional image of women as angels of the domestic hearth and with the low ratio of women in employment during the fascist period,³ Ginzburg presents interiors as especially associated with their female characters/owners and even as a visible display of women's inner traits. On the other hand, outdoor spaces provide the stage for much of the free and often playful interaction between young people of both sexes.

The link between interiors and female characters provides a picture of women's conditions in late thirties Italy. Five homes feature within the narrative: the narrator's parental home, her sister's, Antonietta's (Nini's partner), the narrator's aunt's and finally her own. The parental home is described in a few strokes:

La nostra casa era una casa rossa, con un pergolato davanti. Tenevamo i vestiti sulla ringhiera delle scale, perché eravamo in molti e non c'erano armadi abbastanza. 'Sciò, sciò, – diceva mia madre, scacciando le galline dalla cucina, – sciò sciò...' Il grammofono era tutto il giorno in moto e

² Similarly, in her analysis of Jane Austen, Bompiani observes how the plot of her novels may be compared to the structure of a trial and error labyrinth with the father's home at the beginning and the husband's home at the end, whilst the time it takes to go between the two represents the time required for the subject to learn the access rules to society: 'Dalla casa paterna alla casa maritale si stende lo spazio-tempo necessario all'individuo per entrare nella società avendone imparate le regole: cioè per passare dall'uno al due, dal privato al pubblico.' G. Bompiani, *Lo spazio narrante* (Milan: La Tartaruga, 1978), p. 51.

³ See: V. de Grazia, 'Il patriarcato fascista: come Mussolini governò le donne italiane (1922-1940)' in F. Thébaud (ed.), *Storia delle donne: Il Novecento* (Roma-Bari: Laterza, 1996), pp. 141-75.

siccome non avevamo che un disco, la canzone era sempre la stessa e diceva:

Mani di vellutò
 Mani profumatée
 Un'ebbrezza datée
 Che dire non sòo.

(*Opere* 1, 5)

This is a country home, at one hour's distance from the city, and the reference to overcrowding (together with the year of publication of the novel) implies a traditional large family such as the fascist regime would encourage and celebrate. The only record is a popular song: its lyrics exalting the delicate touch of a pair of hands, its dainty style and even the faithful transcription, which renders with double vowels the vibrato of the voice, is clearly out of keeping with the disorderly and unassuming household in which it is played. The refrain becomes a humorous *leitmotiv* within the novel, its repetition giving voice to the conventional, bourgeois aspirations of the entire family. The narrator wonders whether the singer is a man or a woman, yet the idolised hands in the song are almost certainly feminine and seem moreover to represent an ideal of femininity in stark contrast with the woman in her family environment: ironically, the record plays on while her mother's hands interrupt the washing up in order to smack her younger children. The narrator portrays her mother as a frustrated housewife whose dishevelled grey hair and lack of front teeth are a source of shame. Her unkempt appearance is directly linked with her untidy household, and she is held equally responsible for both shortcomings. Mainly, if not only, through Nini's comments, the reader is made aware that she does not receive any help from the other adult household members, and that she is obliged to look after the family on a very tight budget.

In direct contrast with her mother's predicament, sister Azalea lives in the city with a wealthy husband, a couple of children and, most significantly, Ottavia, her 14-year-old maid. Despite her youth, the latter (not unlike the narrator's mother) is in charge of the physical and emotional welfare of the household, constantly working and anxious that each of her employers should not become aware the other's record of infidelities. Azalea is portrayed as a lady of leisure, i.e. a parasitic guest within her household, her need for fulfilment achieved only through the extra-marital sexual relationships easily afforded by and concealed within the urban environment.

The one trait that Azalea and her mother have in common is their financial dependence on their respective husbands. Financial independence,

on the other hand, forms the link between Antonietta and Delia's aunt. It is worth pointing out that both characters are widows, probably the only marital status that would allow a respectable woman to be the formal head of her household, and female respectability is clearly of concern to both characters.

Antonietta enters the plot as Nini's partner. She is a self-supporting woman who feels confident enough to fight conventions and live under the same roof with a man without being married to him. The description of her flat shows that the narrator is clearly impressed with Antonietta's control over her environment:

Era domenica e mi prepararono il tè con le paste su una bella tovaglia ricamata, e Antonietta, che era la vedova, mi fece festa e mi baciò sulle guance. Era una donnina ben vestita, dipinta, con dei capelli biondi leggeri, con le spalle magre e la vita grassa. C'erano anche i figli che facevano il compito. Il Nini stava seduto vicino alla radio, e non aveva sempre il libro in mano come a casa. Mi fecero vedere tutto l'appartamento. C'era il bagno, la camera matrimoniale e dei vasetti con le piante grasse dappertutto. Era molto più pulito e più lucido che da Azalea. Parlammo di una cosa e dell'altra e mi invitarono a tornare spesso. (*Opere* 1, 15)

Only her behaviour outdoors indicates her insecurity:

Mentre uscivo vidi Giovanni col Nini e Antonietta e tutti insieme andammo a fare il bagno al fiume, solo Antonietta non sapeva nuotare e rimase seduta nella barca. Io mi attaccavo alla barca e fingevo di rovesciarla per metterle paura, ma poi mi venne freddo e risalii e mi rimisi a remare. Antonietta cominciò a raccontarmi del marito e della malattia che aveva, dei debiti che aveva lasciato e gli avvocati e le cause. Io mi annoiavo e mi pareva buffa, seduta nella barca come in visita con le ginocchia strette e la borsa e il cappello. (*Opere* 1, 18)

Her need for protection and intimacy leads her to enter unequal relationships. The expectations of a traditional patriarchal society are that wealth is associated with the male and youth with the female partner in a couple.⁴ Both Nini and Giovanni, Antonietta's partners, are younger and less wealthy than she is. Nini is unconventional enough to accept the

⁴ Age is an extremely important issue within the novel. Both Azalea and Giovanni comment most unfavourably on Antonietta's age; see *Opere* 1, 48 and 50. On the other hand, Delia's youth is also crucial. As Delia's mother points out: 'La mia ragazza ha solo diciassette anni, c'è il tribunale a difenderla.' *Opere* 1, 33. The legal age of consent is eighteen and the responsibility for the pregnancy lies entirely with Giovanni.

situation for a while, but then falls in love with Delia and leaves; Giovanni on the other hand justifies his parasitic behaviour towards her through his conveniently conventional value system. Antonietta's passivity in the relationship is a clear indication that her ability to be transgressive is limited, a temporary measure to be endured in the hope of securing respectability in the future.

At the other end of the spectrum is Elide, Delia's aunt, a self-reliant, domineering widow who lives in the country. Her old house and rural surroundings suggest an old-fashioned lifestyle, in which she rules the roost; Santa, her daughter is allowed neither to go to town, nor to marry. The relationships between mother and daughter are outlined with great simplicity, with the attraction/repulsion towards the city as an indicator of the stance that both pairs take towards female integration within society.

Si meravigliò che io non piangessi quando riparti mia madre. Lei piangeva ogni volta che sua madre andava per qualche affare in città, anche sapendo che prima di sera sarebbe tornata. In città Santa non c'era stata che due o tre volte. Ma diceva che si trovava meglio al paese. Pure il paese loro era peggio del nostro. C'era puzzo di letamaio, bambini sporchi sulle scale e nient'altro. Nelle case non c'era la luce e l'acqua si doveva prendere al pozzo. (*Opere* 1, 41)

The attitude of the narrator's mother is clearly more modern, open and adventurous than her aunt's, yet the traditional quality of the latter's life is clearly preferable.⁵ Whilst the narrator's mother is defined by total responsibility and care for her offspring and her appeals for help are mostly frustrated, the aunt is domineering and critical, firmly in control of her world. She is a dressmaker and within her entirely feminine sphere of action her position is well established and secure. Santa, her daughter, fears the risks of the urban environment more than the narrator does, though, unlike her, she is not a victim of middle-class expectations and is able to choose her own destiny, whether this might mean working the land with her future husband or becoming Delia's maid in the city.

The main feature of the house is its almost total lack of comfort. The narrator describes its emptiness, its lack of electricity and of running water; the only furniture mentioned in this section of the novel are a fireplace, one bed, stools and chairs. The austerity of this rural home is reinforced by the wintry weather, so that even the kitchen garden in which

⁵ For further analysis of this issue, albeit in another work by the author, see A. Giorgio, 'Natalia Ginzburg's "La madre": Exposing Patriarchy's Erasure of The Mother', in *The Modern Language Review*, 88, 4 (October 1993), 864-80.

tomatoes and cauliflowers are growing when Delia arrives, is soon covered in snow.

Much as homes are mainly associated with female characters, some spaces are exclusively male preserves. These places are invariably associated with specific activities, so that it could be said conversely that the male holds sway over a series of activities. The narrator's father's and Nini's jobs, Giulio's study and his passion for hunting, take them to places to which the narrator does not have access because of her adherence to conventions rather than because of any explicit prohibition. More specifically, Delia's selfishness and lack of interest in work are strongly related to her traditional, hierarchical view of the world, and ultimately to her acceptance of a system of values that transforms her into a luxury item. Her inability to shoulder responsibilities is demonstrated both by her parasitic behaviour in the home and by the inappropriateness of her conduct in her only attempt to work.

All descriptions within this novel are extremely concise, almost minimalist. The absence of any lengthy description gives the narrative a distinctly claustrophobic feeling and the disproportionate, if not exaggerated, focus on characters and their actions adds to this effect. Wood sees it as a compelling example of the tragic oppression that is the hallmark of Fascism.⁶ In terms of textual structure, the lack of wide landscapes may reflect the spiritual short-sightedness of the adolescent narrator indicating her immaturity and emotional dependence on others. On the whole, the narrator does not linger on the way the environment affects her; on the three occasions when she does so – as she is going up the hill to Fonte le Macchie with Giulio, as she realises that she is pregnant and finally in the dark country house with her aunt and cousin – the strong emotion is fear and her behaviour is clearly regressive.

Per arrivare a Fonte Le Macchie si doveva camminare un pezzo in salita, e a me non piaceva camminare in salita e poi avevo paura delle vipere.

– Non ce ne sono vipere da quella parte, – mi disse, – e mangeremo le more e ci riposeremo ogni volta che vuoi.

Per un po' finì di non capire e gli dissi che sarebbe venuto anche Giovanni, ma disse che Giovanni non ce lo voleva e dovevamo essere noi due soli.

(*Opere* 1, 17)

⁶ 'The tragic oppression of Fascism resonates in the claustrophobia of personal relationships lived in the key of solitude and despair [...]', in Wood, S., *Italian Women's Writing 1860-1994* (London: Athlone, 1995), pp. 135-36.

Mentre tornavo a casa mi sentivo stanca e triste. Da qualche giorno mi sentivo poco bene, avevo come un malessere e non mangiavo più niente, perfino l'odore delle pietanze mi dava disgusto. 'Cos'ho? forse sono incinta, – pensai. – Come farò adesso?' Mi fermai. La campagna era silenziosa intorno a me e non vedevo più la città e non vedevo ancora la nostra casa ed ero sola sulla strada vuota, con in cuore quello spavento. C'erano delle ragazze che andavano a scuola, andavano al mare d'estate, ballavano, scherzavano fra loro di sciocchezze. Perché non ero una di loro? Perché non era così la mia vita? (*Opere* 1, 28)

Si cenava con la scodella nel grembo, senza allontanarci dal fuoco. Io non la finivo mai la minestra. La zia si versava nel suo piatto quello che avevo lasciato.

– Se vai avanti così, ti verrà fuori un topo, – diceva.

– È questo buio che mette paura. Mi fa andar via la voglia di mangiare. Quando è notte, qui sembra d'essere in una tomba. (*Opere* 1, 45)

Only during her period in the country, through worry about her future and nostalgia for a more secure past, does Delia begin to engage in some form of introspection, and her ability to think appears to work in spatial terms. The only wide horizon in the novel is a mental recollection of the distant route between the family home and the city, and of all those who are still there:

Pensavo alla mia vita d'una volta, alla città dove andavo ogni giorno, alla strada che portava in città e che avevo attraversato in tutte le stagioni, per tanti anni. Ricordavo bene quella strada, i mucchi di pietre, le siepi, il fiume che si trovava ad un tratto e il ponte affollato che portava sulla piazza della città. In città si compravano le mandorle salate, i gelati, si guardavano le vetrine, c'era il Nini che usciva dalla fabbrica, c'era Antonietta che sgridava il commesso, c'era Azalea che aspettava il suo amante e andava forse alle Lune con lui. Ma io ero lontana dalla città, dalle Lune, dal Nini e pensavo stupita a queste cose. Pensavo a Giulio che studiava in città, senza scrivermi e senza venirmi a trovare, come non ricordandosi di me e non sapendo che doveva sposarmi. (*Opere* 1, 41)

The physical distance encourages Delia to maintain links with others through her imagination, to picture their activities in her mind. Her special concern is Nini, since her pregnancy has necessitated the curbing of their mutual desire: as though reflecting her seclusion, Nini has imprisoned himself in a state of depression aggravated by a long-standing problem with alcohol. Unlike all the other male characters in the novel, Nini

manages to live independently albeit self-destructively;⁷ his messy, dirty room, furnished only with books and bottles, haunts (and also helps to fuel) Delia's imagination. Significantly enough, she never actually sees this room either before or after his death. Yet, when she finally manages to live in the city, her behaviour, which is clearly modelled on Azalea's, is also the direct opposite of Nini's: her identity is shaped (and constrained) by the repressing of the progressiveness, poverty and independence which were typical of his own existence; her aimless wandering in the city is as alienating as his reading and drinking in his room.

The dramatic distance between the narrator's voice and the authorial perspective, together with the understated yet shrewd criticism of Fascist rhetoric, turns this debut novel into a timeless work of art, a bleak formation novel for a senseless world. In terms of continuity with Ginzburg's other writings, one of the most interesting aspects is the heroine's seclusion which, as already mentioned, reflects the term of forced residence imposed on the author's husband.⁸ The book was begun in September 1941 and published in 1942, whilst Natalia Ginzburg was living in Pizzoli, a small village ten miles from L'Aquila. The fact that Ginzburg's descriptions in general, and of places in particular, are extremely economical, almost scanty, throughout the text, was later explained by the author as a desire to pay tribute to her mother's literary tastes:

⁷ Definitely more negative than mine is Marchionne Picchione's reading of Nini: 'Se pertanto la città si afferma come luogo di negatività e reiterata delusione per coloro che attendono da essa un rinnovamento interiore di cui dovrebbero essere invece i soli fautori, essa non sembra intaccare le possibilità di sviluppo positive insite in chi reagisce positivamente alle deficienze dell'ambiente da cui proviene. Ma anche il carattere energico del Nini, s'iscrive alla fine in una prospettiva fallimentare: il ragazzo si lascia morire in seguito alla delusione sentimentale causatagli da Delia, ma le annotazioni con cui, all'inizio del romanzo viene messo in rilievo il suo vizio del bere, unitamente al ritmo febbrile delle sue letture di autodidatta, collocano in una posizione ambigua i moventi che determinano il suicidio, sovrapponendo al sentimento non corrisposto preoccupanti indizi di un'inquietudine più generica, vagamente esistenziale. In definitiva anche il suo riscatto è di breve durata: la sua è una strada sbagliata, come quella degli altri personaggi', in L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg* (Florence: La Nuova Italia, 1978), pp. 31-32.

⁸ The very brief biographical account in *Opere*, informs us that Natalia Ginzburg followed Leone, her husband, to the Abruzzi in 1940. On 26 July 1943, the day after Mussolini's fall from government, Leone Ginzburg went back to Turin and then to Rome, where Natalia and the children joined him in early November the same year.

Cominciando a scrivere, temevo che fosse, di nuovo, solo un racconto breve. Però nello stesso tempo temevo che mi venisse troppo lungo e noioso. Ricordavo che mia madre, quando leggeva un romanzo troppo lungo e noioso diceva ‘Che sbrodolata’. Prima d’allora non mi era mai capitato di pensare a mia madre quando scrivevo. E se ci avevo pensato, sempre mi era sembrato che non mi importasse niente della sua opinione. Ma mia madre adesso era lontana e io ne avevo nostalgia. Per la prima volta sentii il desiderio di scrivere qualcosa che piacesse a mia madre. Per non sbrodolare, scrissi e riscrissi più volte le prime pagine, cercando d’essere il più possibile asciutta e secca. Volevo che ogni frase fosse come una scudisciata o uno schiaffo. (Nota 1964, *Opere* 1, 1125)

By being made the narrative’s favoured reader or addressee, and by dictating its style, the author’s mother becomes a fictional co-author,⁹ and the authorial comment encourages the reading of the text as an artefact bridging the geographical gap between the writer and her mother. Ginzburg herself and many of her critics have often pointed out how her awareness of family links acts both as creative stimulus and a recurrent motif within her work.¹⁰ Distance in space is not very different from distance in time and this same novel, beginning with Nini’s entry into the narrator’s family and ending with the narrator’s realization that his loss is irrecoverable, confirms that memory and nostalgia are indeed Ginzburg’s muses.¹¹ This is undeniably the case, yet it is also limiting in that it places Ginzburg’s contribution well within the boundaries of an autobiographical, self-reflective, introspective genre which is often only one aspect of her narrative. On the other hand, the personal and the political overlap, and the attentive use of space in this novel can also be construed as politically active, inasmuch as it documents and implicitly criticizes conventional and mainstream views.

Significantly, spatial or temporal co-ordinates are completely absent from the text: whilst most characters are named, places are not, and dates

⁹ See C. Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario* (Turin: Einaudi, 1985), p. 10.

¹⁰ ‘Her desire to achieve such a sparseness of style in the interest of clarity derives from her conviction that although creative composition is a source of personal fulfilment it does not exist in a void, but ultimately, reflects one’s relationship with fellow human beings [...]’, in A. Bullock, *Natalia Ginzburg: Human Relationships in a Changing World* (Oxford: Berg, 1991), p. 27.

¹¹ See G. Tesio, ‘Natalia Ginzburg’ in G. Bärberi-Squarotti (ed.), *Gli eredi di Verga* (Catania: Letteratura amica, 1983), pp. 133-51. See also Bullock (1991) and Wood (1995).

figure only as names of months.¹² The only place mentioned in the novel is Milan, the place which, according to her, the narrator's mother visited in a short-lived attempt to escape the tyranny of her family, though the rest of the community chose to interpret her transgression as an extra-marital escapade. Within the text, Milan implies only a big, distant city, but it seems significant that it also represents distance itself, within the restricted world of the narrator.

As the book was written in a location forced on the author and had to be published under a pseudonym because the racial laws would have prevented its publication, this lack of specificity may probably be linked with a psychological refusal to acknowledge such shameful oppression. Interestingly, the later authorial comment quoted above, when observing the lack of specific place names in the text, recalls her earlier difficulty on the issue concerning national identity:

La città era insieme Aquila e Torino. [...] Non diedi nessun nome né al paese, né alla città. [...] Non so se ancora in me giocasse il rammarico d'essere nata in Italia, e non sulle rive del Don. Ma credo piuttosto che allora io sentissi come una spinta a cercare un mondo che non fosse situato in un punto speciale dell'Italia, un mondo che potesse essere insieme nord e sud. (Nota 1964, *Opere* 1, 1126-7)

The author's perspective does not differentiate between this particular instance and the general problem of identity in her early writing, but there is no reason why the critic should not do so, particularly in view of the fact that all of her works written after the end of Fascism, works that could finally be published under her own chosen name,¹³ show that this referential uncertainty has lessened, if not disappeared.¹⁴ Moreover, the link between

¹² Whilst there are no historical references within the text, a few details point to the years near the actual composition of this work: the song quoted above, female shoes with cork soles, *Opere*, 1, 10, fashionable during the summer of 1941, according to M. Mafai, *Pane nero: Donne e vita quotidiana nella seconda guerra mondiale* (Milan: Mondadori, 1989 [1987]), p. 108. The description of Santa's fiancé mentions the term 'podestà' (local administrator) used during the Fascist regime: 'Il suo fidanzato era il figlio del podestà del paese ed erano fidanzati da otto anni', *Opere*, 1, 40.

¹³ Natalia Ginzburg's very early work was published under her own family name, Levi. The choice of using her late husband's surname, Ginzburg, is very likely to be a tribute to his memory.

¹⁴ Her reluctance to use surnames for her characters was explained as a desire to protect their Jewishness in *È difficile parlare di sé; conversazione a più voci*

identity and names of places in the narrative is also suggested by the choice of the author's pseudonym: her fictional surname, Tornimparte, is the name of a village near Pizzoli.¹⁵

Ginzburg's account of her desire to create a fictional space that could be located both in the North and in the South, seems to be linked once again to the underlying vein of nostalgia in her writing. On the other hand, it may be argued that her utopian attempt to bridge the distance between North and South is dictated by a progressive, idealistic desire to reduce the north-south polarity. Because of the referential vagueness of the text,¹⁶ the representation of the South in *La strada che va in città*, is underplayed, and the poverty of the Abruzzi limited to the description of Elide's and Santa's village. Yet Ginzburg's sidestepping of the issue of economic and cultural disparity between North and South, significantly known as the 'questione meridionale', allows for a picture of national integration in which the South might be blurred, but at least it is not characterised as Other, as often happens when the writer is a Northerner.¹⁷ The desire for integration goes even further: the narrator's language is modelled partly on

condotta da Marino Sinibaldi, ed. C. Garboli and L. Ginzburg, (Turin: Einaudi 1999), p. 126.

¹⁵ The choice of a name of place as a surname might also have been dictated by the wish to evoke the very Jewish identity outlawed by the regime. 'Tornimparte' could also be stretched to mean both 'partial return' and 'return to a role'.

¹⁶ It is worth mentioning that the lack of definition between the representation of city and village life informs Marchionne Picchione's elegant reading of the novel. Her account of the tension between the two is not entirely convincing, especially since very little village life features in the novel. On the other hand, the analysis of the representation of city life is very relevant: '[...] le articolazioni del romanzo tendono a scompigliare i limiti distintivi tra città e paese, associandoli entrambi a una realtà instabile e balorda. L'osmosi dovuta alle loro reciproche interferenze produce un impasto strutturale che nella caotica, scettica famiglia di Delia anticipa la città e di quest'ultima fa un insieme paesano, in cui i caffè, le donne abbigliate elegantemente, le vetrine, non impediscono gli incontri familiari e "campagnoli" fra le solite poche persone, circoscrivendo la diffusività alienante del clima cittadino.' Marchionne Picchione (1978), pp. 29-30.

¹⁷ Very subdued echoes of this representation are perceptible in 'Mio marito', the first short story written by Ginzburg after her arrival to Pizzoli. The narrative describes a love triangle in which the narrator is the legal middle-class wife whose husband cannot stop loving a poor subproletarian girl. In this story, the North-South antithesis is mainly pared down to class division. Mariuccia's extreme poverty and ignorance, her primitive, almost animal-like behaviour, all point in the direction of the standard, orientalist representation of the Southern landless peasant girl.

the language of the place in which the writer was interned.¹⁸ Subtly but clearly, the voice of the oppressed writer resonates through the accent of the economically disadvantaged South.

The concern for a representation of national integration is more explicit in *Tutti i nostri ieri*. This long novel was published in 1952 in a literary climate which, as Angela Jeannet has so elegantly explained, encouraged a redefinition of the role of history in fiction.¹⁹ It provides an extended portrait of the last few years of Fascism and the immediate post-war period through the vicissitudes of two anti-Fascist families from Turin. Written in the third person, the novel retains autobiographical connotations through the similarity between the experience of the author and that of a female character, Anna, whose steps, from Turin to Abruzzi, are closely followed in the second part of the narrative. Given the length of the work in question, this reading will focus mainly on the way Ginzburg constructs her novel so as to create a world representation, as it were, by a sort of Greek 'chorus', and reach a vision of national unity through and despite the displacements, migrations and forced residences caused by the regime and the war.

At the textual level, the closest link between *La strada che va in città* and *Tutti i nostri ieri* is the plight of the main characters. Like Delia, Anna is pregnant when she is only seventeen and not yet married; the only difference is that Delia marries the father of her child, even if she is not in love with him; whereas Anna contemplates having an abortion, but then marries a protective friend. Interestingly, despite the conventional, if not altogether stereotypical, view that the North had a more liberal perspective

¹⁸ See the recurrence of words and idioms like: '[...] ancora non m'avevano chiesta' (Opere 1, 5); 'Avrei avuto vergogna [...]' and 'Mammà' (Opere 1, 7); '[...] le strillava dietro[...]' (Opere 1, 41); '[...] fa l'amore da otto anni e non le riesce di farsi sposare' and 'Provati un po' [...]' (Opere 1, 42); '[...] da un metro lontano', '[...] lo portavo in collo' and '[...] fa peccato pensarci' (Opere 1, 43). My scrutiny suggests that Southern idioms are more common in Elide's speech. By contrast see also the restricted use of Tuscan variants more common in literary writings: 'leticava' (Opere 1, 6); 'cascava' (Opere 1, 8); 'seggiola' (Opere 1, 76). Since Ginzburg was from Piedmont it is to be expected that Northern idioms are also strongly present in this novel, but it is more problematic for me as another Northerner to point them out; the only recognisably North-Western feature is the recurrent use of a definite article in front of a masculine name, i.e. 'il Nini.'

¹⁹ '[Ginzburg's] writing is precisely a sustained reflection on history, an interrogation on the nature of it, and an elaboration of the techniques needed to address the problematics of a narrative of history.' See A. Jeannet, 'Making a Story Out of History', in *Natalia Ginzburg: A Voice of the Twentieth Century* (Toronto UP, 2000), p. 66.

on sexual matters, Ginzburg describes the attitude towards the family's loss of respectability as the same both in Anna's North and in Delia's South, where it would have been more likely, with concealment and a code of silence surrounding both events.

The closed boundaries of Anna's house, open only to the family as long as her father is alive, become suddenly more permeable after his death. Most of her time after school is spent either in the garden next door or on the river banks with her friends. Her first significant errand in the narrative is looking for her brother Ippolito to inform him that a political activist in their close circle of friends has been arrested.

Poi si mise a correre per la città, col cuore che le batteva di spavento e di gioia, perché Danilo era stato arrestato, e perché bisognava trovare Ippolito e lei si trovava immischiata per la prima volta in una cosa importante, segreta e pericolosa, c'era stato bisogno di lei e Concettina non le aveva permesso di andare a scuola. (Opere 1, 303)

Ginzburg does not show the city through Anna's eyes, yet the excitement linked to the unusual circumstance contains all the pleasure of a newly discovered self-awareness. Solitary walks are a rare occurrence in the novel, because Anna is characterized as both gregarious and lazy, but they are always a source of self-reflection, as if her thoughts are set in motion by the very act of walking on her own:

Anna uscì per andare alla macelleria un giorno che pioveva molto forte. La signora Maria le aveva detto che occorreva della carne, le aveva dato una sporta e le aveva raccomandato di far presto, Giustino s'era chiuso nella sua stanza e aveva gridato che andassero al diavolo con la carne. Certo stava scrivendo alla ragazza alta e secca. [...] Giuma a lei non aveva mai scritto, [...]. Ad Anna a un tratto parve spaventoso che Giuma non le avesse mai scritto, che non si fosse neppure curato di sapere se la storia con la levatrice era finita. La pioggia scrosciava forte sulla campagna, i sentieri erano rivoli fangosi e le spighe si curvavano fino a terra, frustate dal vento e dall'acqua. Lei correva sguazzando nel fango e pensava che nessuno le voleva bene, la mandavano fuori nella pioggia per un po' di carne. Pensava che lei non aveva né padre né madre, e aveva trovato suo fratello morto su una panchina e aveva dentro un bambino. Ma del bambino non aveva il coraggio di dirlo a nessuno e neppure aveva il coraggio di andare a cercare una levatrice in città. Le pareva che avrebbe avuto coraggio soltanto di fare la rivoluzione. (Opere 1, 410)

Anna's despair in the rain, similar to Delia's homecoming, is relieved by meeting Cenzo, the only person in whom she feels able to confide. His passion for travelling is one of his most enduring traits, and from his first

visit to 'Visciole', his car rides in the countryside had invariably earned him his hosts' friendship and affection.

Once again, displacement comes as a consequence of pregnancy. But in this narrative North and South are distinct and in describing Anna as a Northerner in exile, Ginzburg has to confront the cultural division and the stereotypes which she had managed to avoid in her previous book. Her strategy is twofold: on the one hand she makes Cenzo Rena, a Southerner, the novel's hero and Anna's husband; on the other she underlines the fictional nature of stereotypes.

Anna is the main focalizer of the entire narrative, but whilst in the first part of the novel, set in the North during her adolescence, the story is filtered through the actions of a great variety of characters, the focalization becomes more evident, in the second part, which is set in the Abruzzi. Ginzburg's description of Anna's feeling of foreignness when she arrives at Cenzo's village is clearly indicated by a humorous perspective which makes everything appear disproportionate:

Così era Borgo San Costanzo, il paese di Cenzo Rena, e il giorno che arrivarono Anna e Cenzo Rena sulla piazza del municipio, tutta la gente era fuori a guardare che moglie s'era presa Cenzo Rena, e rimasero male di quella piccola moglie, spettinata e con addosso l'impermeabile di Cenzo Rena che le arrivava fino alle caviglie. Trovavano che assomigliava alle figlie del negoziante di stoffe, ma in peggio, e trovavano che non c'era bisogno di andare lontano per prendersi una moglie così. E anche la vecchia marchesa era affacciata a guardare dalla sua carrozza, con la faccia grassa e incipriata e con gli occhi tinti d'azzurro alle palpebre e tutt'intorno, e a Anna parevano tutti contadini del Sud, anche la marchesa e il commerciante di stoffe, in piedi sulla porta del suo negozio con le dita infilate nel gilè. E dopo un minuto lei aveva una voglia terribile d'essere di nuovo a casa sua, alle 'Visciole' o nella casa della loro piccola città, con Giustino e la signora Maria e senza contadini del Sud, e appena s'era trovata sulla piazza del municipio anche Cenzo Rena le era sembrato un estraneo, anche lui qualcosa come un contadino del Sud, e lui a un tratto pareva averla dimenticata e s'era messo a parlare fitto fitto con un uomo su un asino, erano molto amici e concertavano chi sa cosa insieme, una cosa che riguardava il demanio. (*Opere* 1, 430)

The last sentence in the quotation introduces the most powerful of Cenzo Rena's characteristics, his zest for social improvement and his pledge to alter the balance of power within a poverty stricken and unfair community. In Borgo San Costanzo his status is exceptional in that he is wealthy, educated and well-travelled; his frequent and vociferous criticism of the local customs shows insight without sounding patronizing.

Anna is young and rather ignorant, her dreamy nature causes her to be somewhat passive and far from argumentative throughout the novel, yet in one uncharacteristic moment of impatience, soon after her arrival at Borgo San Costanzo, she criticises Cenzo's manner with the local peasants, behaviour that she considers exaggerated and over-friendly; his answer is a tirade stressing the importance of his patronage in such a needy village, where peasants are completely ignored by the State and where the rich landowners have no scruples about exploiting them.

This heated disagreement between spouses exposes the reader to the description of the conditions of the rural South with the benefit of a Southerner's point of view, whilst also portraying the initial disapproving lack of understanding of a Northerner.²⁰ Its class connotations cause it to echo a similar episode earlier in the book, during Cenzo's visit to Anna's family in their country villa, when he makes friends with the peasant who looks after their land and keeps taking his side against all criticism from his bourgeois hosts. In both cases Cenzo, as a middle-aged man talking to much younger people who grew up during Fascism, is adopting the position of a free-thinking educator and grounding the abstraction of their raw ideals in practice.²¹

²⁰ Anna's comment can be seen as indicating the author's reluctance to embrace the post-war intellectual backlash and left-wing populist celebration of the working class or the peasantry. See Marchionne Picchione's discerning and clear remark: 'Il bisogno di aderire prudentemente, nello scrivere, alle esperienze intimamente e direttamente condivise mantiene la Ginzburg lontana, anche nell'immediato dopoguerra, dalla tentazione di farsi ostinata portavoce di classi sociali umili, con l'intento di evidenziarne i problemi secondo un filone narrativo polemico o moralistico. Pertanto gli operai o contadini non arrivano a sostenere un protagonismo prolungato nelle sue opere; se prima di *Tutti i nostri ieri* si sono inseriti nella concentrata prospettiva del racconto o romanzo breve (*Mio marito, La strada che va in città*), in questo romanzo sono colti nella loro dimensione di gruppo, più che in rilievi di rimo piano, e seguiti nelle loro abitudini di vita e reazioni alla guerra con documentarismo sobrio e non didascalico, percorso saltuariamente da intonazioni garbatamente caricaturali, che investono del resto anche il borghese nella riconosciuta, paziente adesione alle imperfezioni dell'umano.' (1978, pp. 46-47)

²¹ Bullock rightly observes that Anna's pregnancy is a consequence of her loneliness and lack of guidance within the family. In my view, it could be added that the lack of responsible adults, competent enough to provide parental guidance, is a feature common to both Anna's family and to the one living opposite them in Turin, and that such widespread lack of maturity is a feature of the regime. Even when they are still alive, both Anna's and Emanuele's fathers are old and out of touch with reality, and so is Maria, who looks after Anna's family, whilst Emanuele's Mammina, suddenly leaps from a protracted youthfulness to old age, without

Due piccoli intellettuali di provincia, questo erano [Emanuele and Ippolito], e cioè la cosa più triste e più stramba che possa esistere sulla terra. Non avevano mai visto niente, lui Cenzo Rena era stato in America, a Costantinopoli e a Londra, e sapeva cos'era l'Italia a guardarla dal Messico o da Londra, una pulce era l'Italia, e Mussolini la cacca d'una pulce.²² Ma Emanuele e Ippolito non conoscevano neppure l'Italia, non avevano mai visto altro che la loro piccola città, e immaginavano tutta l'Italia come la loro piccola città, un'Italia di professori e ragionieri con qualche operaio, ma anche gli operai e i ragionieri diventavano un po' dei professori nella loro immaginazione. E si erano scordati che in Italia c'erano anche i contadini e i preti, anzi a pensarci bene non c'era nient'altro, perché professori e operai non erano altro che contadini o preti nel fondo. E in Italia c'era il Sud gridava Cenzo Rena, e saltava su dalla seggiola quando diceva il Sud e batteva la mano sulla tavola e spalancava le braccia. Non sapevano loro che cos'era il Sud, che cos'erano i contadini del Sud, solo con qualche fava da mangiare. (*Opere* 1, 317)

Whilst most of the main characters in *Tutti i nostri ieri* belong to the educated bourgeoisie from the North, they are also eager to take an anti-Fascist, progressive attitude towards the needs of the lower classes and the Southern question. Their zeal as learners is gently teased throughout, but especially when it reveals a facile reversal of attitudes towards the poverty of the South, in the behaviour of a well-meaning visiting Northerner:

E anche Emanuele era intimidito e felice a vedere tutti quei contadini, tutti quei contadini del Sud, sedeva molto serio e rosso in viso e arrischiava domande sul grano e il vino e i maiali e il demanio, con una voce incerta e sottile e con una gran paura di fare delle domande sbagliate. E Giustino chiese sottovoce ad Anna se non pareva un provinciale snob che si trovi per la prima volta in salotto pieno di duchesse. Anna disse di sì e scoppiò a ridere forte e allora si avvicinò Cenzo Rena e chiese di che cosa ridevano, e lo dissero e rise forte anche lui e Emanuele guardò verso di loro con

passing through middle-age maturity. Within this context, Cenzo Rena's age and maturity are clearly exceptional, and while his protective role towards Anna is special, his guidance extends to her family and friend. Once again, age is an important feature in the novel, and especially the last few paragraphs when, after the end of the war, the surviving characters contemplate the future as 'la vita difficile che si trovavano adesso davanti ed era piena di tutte le cose che non sapevano fare'. (*Opere* 1, 574) gives the impression that at least for them the novel could be read as a formation novel (*Entwicklungsroman*).

²² According to Mammarella, in the post-war years, when this novel was written, the most noticeable change from Fascism was the cutting down to size of the inflated picture of national importance. See G. Mammarella, *La prima Repubblica dalla fondazione al declino* (Rome-Bari: Laterza, 1992), p. 9.

sospetto, ma subito riprese le sue domande sulle cose dei contadini.
(*Opere* 1, 452)

The first comments and reactions of visiting family and friends from the North are just another way in which Ginzburg exposes the sense of cultural distance and makes fun of their trite and parochial attitudes. The mockery is very gentle and the comments of the visitors are completely inoffensive; they signal their alienness and the limitation of their views, but above all this is a sensitive portrayal which reinforces the feeling that it is harder to interact with stereotypes than with circumstances.

The practise of internal exile, both on political and racial grounds, appears in the narrative but it is does not apply to Anna.²³ This allows Ginzburg to portray the interaction between villagers and the interned newcomers as a dispassionate witness, in a sympathetic but unsentimental way, much as the arrival of refugees from Campania in a later phase of the conflict: the result is a convincing description of the war years in a Southern village, a picture which challenges the conventional literary representation of separateness and unreachability, as part of a wider, orientalisng, rhetoric.

The most obvious effect of the war in terms of representation of space in the novel is the attention to what happens abroad and the increased mobility of the characters themselves. In the first part, set before the war, the notion of travelling is mainly associated with family holiday-making (Anna's family's yearly villeggiatura in the country house 'Visciole'), honeymoons for the newlywed (Concettina and Emilio's trip to Naples and Capri), and tourism for unattached and wealthy individuals (Anna's grandmother and signora Maria, or Emanuele's trip to Florence, Rome and Naples with his sister Amalia); it is implied that stepping outside the national boundaries – whether it is on holiday (Mamma's choice of Menton for the family holidays) or for study (both Emanuele and Giума as students at a Swiss college, and Cenzo Rena's travelling for reasons of pure curiosity) – is a sign of luxury, much like having a car. Travelling on business is hardly mentioned at all: Danilo's working-class father has a small business selling postcards, a job which takes him all over Italy, and

²³ A friend from Turin, Danilo, an anti-Fascist activist, is dispatched to a small village in Sardinia when Italy enters the conflict, and as Anna moves to Borgo San Costanzo, the police force starts scattering Jews around the villages. Towards the end of the war, another acquaintance from Turin, Franz, a Polish Jew who had married Emanuele's sister and had been displaced to the South, turns up in Borgo San Costanzo, and meets his death at the hands of the occupying Germans.

it is also likely that Cenzo Rena's wealth was built on trade, but by the time he enters the narrative he has retired.

The war brings about all sorts of changes to the two Piedmontese families, but the most obvious is that their everyday neighbourly interaction is lost in a complicated tangle of short-term stays away from their original base. As with any war, men join the army and are posted away: Anna's brother-in-law Emilio and her own brother Giustino to the Russian Front, and the children of Borgo San Costanzo's peasants to Greece, Albania and Africa. But soon enough the war affects the civilians too, beginning with city dwellers and ending with country people. Anna's first solitary journey to visit signora Maria in Turin shows, in her concern for fashion, the relative ease of living a year before Mussolini's fall. Her interest in the changes to the city around her is clearly centred on the war:

Era il mese di luglio e le vie di Torino erano calde e deserte, l'asfalto si appiccicava alle scarpe, Anna camminava pian piano su quell'asfalto bruciante con dei grossi cartocci di ciliege e mangiava guardando le vetrine, non c'erano molte cose da guardare nelle vetrine ma lei si divertiva lo stesso a guardare perché a San Costanzo c'erano solo due vetrine, quella del negoziante di stoffe e l'altra degli alimentari col famoso mandorlato che mandava in furia Cenzo Rena. Si vedevano i giardini pubblici senza più cancellate perché era stato requisito il ferro, e nei giardini pubblici si vedevano chioschi di pietra e le frecce che indicavano i rifugi sotterranei, suonava l'allarme aereo e la gente scendeva giù senza fretta e senza fiducia per quelle scalette, non si spaventavano molto perché grossi bombardamenti non ce n'erano stati e tante volte la sirena suonava e poi non succedeva niente, del resto quei rifugi sotterranei si diceva che non erano scavati sottoterra abbastanza per essere sicuri davvero. In quei rifugi sotterranei andavano di solito le coppie per fare l'amore, la gente che scendeva alla sirena d'allarme ci trovava un mucchio di coppie che si baciavano sussurrando. (*Opere* 1, 480-81)

The atmosphere is still relaxed, but the inappropriate safety measures against bombing introduce the theme of Anna's future anxiety, and the death of signora Maria, her former guardian, during a more dramatic phase of the conflict. Back in Borgo san Costanzo, the armistice and the subsequent arrival of German troops occur while Cenzo Rena is in hospital, the deportation of the interned foreign Jews is a *fait accompli* by the time he is discharged. His anger is directed at those who had not been able either to predict or prevent it and from then on his mission is to avoid further killings to the point of sacrificing his own life to avert German reprisal on his village. It is only at this late stage of the conflict that Anna

becomes more independent, challenging Cenzo Rena's pacifist choice and actively rescuing her maid from the hands of the crowd after his death.

Anna's youthful blandness as a focalizer goes hand in hand with her lack of understanding of history; the formation of her own character is set against a slower and more general process of Italian evolution from being the subject of a regime to becoming an active and responsible citizenship in a democracy, though one which is still far from perfect. With the benefit of hindsight, in this long narrative Ginzburg's authorial representational frame ensures that a wide range of attitudes towards the Fascist dictatorship, the war and early post-war period speak for different phases in their development, creating a broad multifaceted mosaic of individual responses to historical events.

Between these two fictional texts, in her second piece of work concerning the Abruzzi, 'Inverno in Abruzzo', published first in 1944 and then again in *Le piccole virtù* (1962), Ginzburg offered a highly stylised, but also directly autobiographical report on her experience in Pizzoli. It is a brief narrative which provides a very concise summary of her years in internment and, read in tandem with *Tutti i nostri ieri*, it clarifies what is fictional and what has a basis in reality.

Written so soon after these experiences and still before the end of the war, 'Inverno in Abruzzo' inaugurates the practice of giving emphasis to what will later be called 'micro' against 'macro' history: it focuses on just two seasons and the dramatic influences of the weather as the main agent of change within the small isolated community where the writer and her family are exiled.²⁴ During this window of time, the harshness of winter and the discomfort of summer replace the exchange of ideas with their extended family and friends, while their city routines stand out in contrast with their new surroundings. Their experience is evoked through the repeated utterances of everyday discourse through the words of local storytelling, gossip and banter, but also through the open kindness shown to them and bewilderment felt regarding her family and their different lifestyle. Neither the author's nor her husband's words are recorded, while their children are heard only once, taking the side of the village against their mother's description of their distant city and its shops. The author's impressions of alienation at her arrival in the Abruzzi are conveyed no less intensely than Anna's in *Tutti i nostri ieri*. On the other hand, the use of

²⁴ 'All the significant Italian texts of the postwar period have in common the importance given to everyday life experiences, the choral quality of the narrative and the fact that the events affecting people's life are placed in the background, a disjointed sequence of determinant and yet distant, basically incomprehensible occurrences.' A. Jeannot (2000), p. 71.

the plural *we* indicates the couple's feelings of sadness and nostalgia, and anger at the inevitability of their exile.²⁵ In line with the thoroughly humorous and affectionate description of the village and its inhabitants, and the epigraph *Deus nobis haec otia fecit* ('God gave us such pleasure'), the last two paragraphs conclude with the realization that, despite appearances, the time spent in Pizzoli was the best time of her life.

Her statement that 'Le nostre esistenze si svolgono secondo leggi antiche e immutabili, secondo una loro cadenza uniforme e antica' has recently been interpreted by Nadia Castronuovo as marking 'the beginning of Ginzburg's identity as a marginalized, oppressed condition which becomes a symbol of oppressed humanity.'²⁶

As a reflection of her tragic experience, 'Inverno in Abruzzo' is powerful and moving, with the final paragraph expressing her anguish in the aftermath of Leone's murder:

Mio marito morì a Roma nelle carceri di Regina Coeli, pochi mesi dopo che avevamo lasciato il paese. Davanti all'orrore della morte solitaria, davanti alle angosciose alternative che precedettero la sua morte, io mi chiedo se questo è accaduto a noi che compravamo gli aranci da Girò e andavamo a passeggio nella neve. (*Opere* 1, 792)

While their feelings were merged in the earlier part of the narrative, this disbelieving final question voices her sorrow at her husband's death for the first and last time. From this time onwards, with the sole exception of a poem dedicated to Leone, Ginzburg neither wrote nor spoke in interviews about his death.

This unbroken silence around Leone's death probably forms the obvious link with *Lessico familiare* (1963), the most famous of Ginzburg's works and the last of her narratives, dealing with her experience of 'confino'. Characterised by the author as an autobiography with omissions which should be read as a novel (*Opere* I, 900) it narrates her family life from her childhood up to her second marriage. Divided into unmarked sections which do not follow any chronological order, the entire portion devoted to her family's time in the Abruzzi is only a few pages long, with mention of only a few bizarre habits such as Natalia's mother reciting D'Annunzio's

²⁵ In Freudian terms this hidden hatred would be called displacement. In my view, both in Carlo Levi's *Cristo si è fermato a Eboli* and Cesare Pavese's *Il carcere*, written after the same experience of internment, the extreme and exaggerated feeling of alienation is a consequence of Freudian, rather than geographical, displacement.

²⁶ Nadia Castronuovo, *Natalia Ginzburg: Jewishness as Moral Identity*, (Leics: Troubador, 2010), p. 23.

La figlia di Jorio because it was set in the Abruzzi, or travelling with a tub to make sure that she could take a bath. Much as in ‘Inverno in Abruzzo’, family and village idiolects work in counterpoint (as when Natalia’s father comments that the village is as dirty as India, and the maid retorts that the children are washed too often ‘Son puliti come l’oro. Li stanno sempre a lavà’) or merge, for example when referring to the old Dutch poetess also interned by the regime by the village nickname of Stinchi Leggeri.

Despite its brevity, this section gives an account, in plain, unsentimental language, of the most frightening, brutal, and tragic aspects of the war: the internment of dissidents and foreign Jews in a small southern village, the arrival of the Germans after the armistice, the subsequent scattering of the interned, news of the few escapes, and the deportation and disappearance of the majority. The fate of the many is intertwined with that of the author’s family: her parents come and visit, her daughter is born, Leone leaves after the armistice and writes to Natalia to join him with the children. The narrating voice ensures that an account of the family’s daily routine is given despite the unfolding catastrophe: the children are washed and taken out for walks to the usual places though they have to throw themselves to the ground when there is danger of an air strike, the silent gazes exchanged with the interned as they pass by are full of questions about what to do.

Once again in *Lessico familiare* the author uses her experience as a window to narrate what happens around her, but only in this part are her own feelings and intuitions recorded as facts: the feeling of impending doom when separating from her mother, her premonition about the reversal of their relationship, the realization of her own total lack of protection and vulnerability, her belief that having made it to Rome with the children meant the beginning of happier times. In comparison with the rest of the text, these references to her inner life are almost unique and in striking contrast with the total silence surrounding Leone’s capture and death. The entire feat of her escape on a German lorry is ascribed to the quick-wittedness of the local people, to their collective help in her hour of need – an expression of joint solidarity sealed by their kissing her children who had grown up amongst them.

When examined in chronological order, the handling of the theme of exile shows a steep existential curve. In *La strada che va in città* Delia is tragically unaware of the consequences of her acts, while it is only after her experience that the narrator in ‘Inverno in Abruzzo’ realizes that it entailed discomfort rather than real loss; finally, with the force of a hurricane, historical events devastate both Anna’s and Natalia’s world in their respective novels. Volition leaves a progressively lighter mark on

events, and awareness cannot ensure that the labyrinth of human history will be navigated successfully. The attitude of the writer does not become sentimental, but mellows considerably to salvage from the disappearing past the echo of words, the memory of looks, glances, nicknames... – what a historian would consider inessential and yet allows the writer to recreate the aesthetic of time passing. Lived experience is re-examined with increasingly affectionate attention: probably the same attention which in her 1970 essay ‘Sul credere e non credere in Dio’ Ginzburg tells us what she loves the most in God:

Chi crede, se dovesse dire la cosa che più ama di Dio, è la sua straordinaria attenzione ad ogni minimo pensiero o lampo di pensiero che attraversa lo spirito di ogni uomo. [...] Questa attenzione straordinaria nel raccogliere in ogni essere umano tutto il bene e tutto il male, in ogni attimo così che nulla, ma proprio nulla, cada mai nel vuoto, né sia mai inutile, nei momenti che più egli ama Dio gli sembra una cosa meravigliosa tanto che gli piacerebbe imitarla. [...] Gli piacerebbe essere con tutte le persone che incontra, estremamente attento come forse è Dio. (*Opere* II, 167-68)

Much as her love for God is in fact the very love she felt for the people in her life, in her imagined afterlife the author would not meet God, but be again with the people she has loved in life and would not want them to be different from what they were.

[...] non sa e non vuole immaginarle diverse: le vuole proprio com'erano e non più sagge più miti, più dolci o migliori. [...] non saranno, lui spera, diventate più sagge, ma avranno però lasciato perdere ogni antica terrestre gelosia o rancore: com'è accaduto a volte, nella vita, nei momenti di grande felicità e di grande sventura, che egli ha sentito in se stesso e nelle persone intorno a sé sparire ogni sentimento amaro o malevolo, come un forte vento avesse spazzato via dal suo e dal loro spirito miserie e veleni. Egli non le pensa diventate migliori di ciò che erano, le persone che ha amato ma pensa che siano là com'erano nella vita nei momenti più caldi e più alti. (*Opere* II, 169)

Filtering out misery and poison is, to a great extent, an authorial stylistic decision, the very one which Ginzburg made in writing *Lessico familiare*. In ‘Sul credere e non credere in Dio’, aesthetics and transcendence merge and Ginzburg’s view of God as similar to poetry is an open affirmation of her own definition of poetics:

Così possiamo trovare altre cose a cui mi sembra che Dio rassomigli: egli rassomiglia, mi sembra, alla poesia, nel senso che anche la poesia abita sempre nella concretezza e nella singolarità delle cose e degli esseri, e

l'astratto e il generico le ripugna; ma pur abitando ed essendo radicata nella concretezza delle cose e degli esseri singoli, il suo senso e la sua essenza è però universale. (*Opere* II, 171)

‘IO, GIULIO’:
THE EROTICISED SPEAKING SUBJECT
IN THE NOVELS OF MILENA MILANI

SHARON WOOD

‘L’amore della Ragazza di nome Giulio è un sentimento non solo intatto negli abbandoni volontari o no al sesso, ma è una forza tragica, una frattura-simbolo che se appare legata a una angoscia esistenziale ha un valore “presente” nella civiltà che viviamo’

—Salvatore Quasimodo¹

‘Resta sovrano, però, il significato della solitudine che accompagnerà tutta l’opera della scrittrice’

—Gianfranco Barcella²

‘Anna si mise a ridere. “Vorrei sapere”, disse, “cosa si intende per verità. Io mi sento vera nelle mie storie.”’

—Milena Milani³

In 2010, following the fiftieth anniversary re-release of D.H. Lawrence’s *Lady Chatterley’s Lover*, Geoffrey Robertson QC reflected on the extent to which failed censorship the novel in 1960 by trial at the Old Bailey was ‘a crucial step towards the freedom of the written word’, first symbolic moral battle between the humanitarian force of English liberalism and the dead hand of those described by George Orwell as “the striped-trousered ones who rule.” ‘This was a battle fought around legislation on a wide-ranging series of human rights issues: homosexuality, abortion, censorship and the abolition of the death penalty, theatre censorship, and reform of the divorce laws.’⁴ Robertson observes that the prosecution was brought

¹ Quoted on dust-jacket of *Storia di Anna Drei* (Rome: Longanesi, 1970).

² Gianfranco Barcella, *Invito alla lettura di Milena Milani* (Florence: Ibiskos-Ulivieri, 2005).

³ Milena Milani, *Storia di Anna Drei* (Rome: Longanesi, 1970 [1947]).

⁴ Geoffrey Robertson in *The Guardian*, October 22, 2010.

against the publisher, Penguin, as a result of the decision to market an economical edition that would thereby be worryingly within the reach of women and working class readers; as the self-regarding custodians of moral virtue, both judge and the socio-political élite were eager to suppress a book in which sexuality transcended the rigorous and firmly policed limitations of heterosexual, matrimonial and vaginal compulsion: the challenge to patriarchal hegemonic discourse (and legislation) by an emerging liberalism meant an end to Oscar Wilde's ironic diktat on the role of fiction as mouthed by Miss Prism – 'the good end happily, the bad end unhappily – that is what "fiction" means' – and, instead, a victory for sexual tolerance and moral relativism.

Just four years later, in 1964, the Italian writer Milena Milani, following the publication of *La ragazza di nome Giulio*⁵ found herself on trial for obscenity, for offending the 'comune senso del pudore.' Despite the intervention of Giuseppe Ungaretti,⁶ both she and her publisher, Mario Monti, found guilty, were sentenced to six months' imprisonment and a substantial fine of 100,000 lire. The printing plates were destroyed and all copies of the book sequestered. While Milani defended herself by describing the novel as 'la storia di una ragazza alla ricerca di se stessa, della verità e di Dio,' the prosecution explicitly contrasts the text's apparent obscenity with the requirements of a country only recently released from the excess of fascism:

Nella nostra giovane democrazia si stenta oggi a trovare un limite al pudore: in casi come questi, mi chiedo se le libertà di pensiero e di stampa abbiano distrutto il pudore. Se sì, pubblichiamo quello che vogliamo. Ma se riteniamo che esista un limite all'offesa al pudore allora dobbiamo intervenire. Questo libro è opera d'arte? Io sostengo di no [...] le vere opere d'arte non hanno mai decapitato il pudore.⁷

The published judgement, a week later, confirms the view that 'il collegio è convinto della assoluta mancanza di qualsiasi particolare valore artistico, o letterario, o culturale del libro,' and indeed expresses regret that Milani could not have been given a harsher sentence under the law.⁸

⁵ Milena Milani, *La ragazza di nome Giulio* (Milan: Longanesi, 1964), referred to within this chapter as *Giulio*.

⁶ Ungaretti states that 'Moralmente, Milena Milani è una donna piuttosto pudica; anche quando si indugia in descrizioni piccanti, sono sempre rappresentazioni psicologiche di donne.' *La Stampa*, 24 March 1966, p. 5.

⁷ *Ibid.*

⁸ *La Stampa*, 9 March 1966, p. 13.

Less than a generation after the end of fascist Italy and a decade before the wave of progressive legislation which saw the introduction of a divorce law, a right to abortion and substantial reform of family law as well as legislation on sexual violence, *La ragazza di nome Giulio* sent multiple shock waves through the ossified rigidities of Italian society. Breaking almost every taboo in terms of a traditional notion of decency – or of what could be decently represented, particularly by a female author (sex before and outside of marriage, masturbation, lesbianism, sexual assault, sexual aggression by both men and women), the novel, set in the years leading up to and during World War II, exhibits less a Lawrentian erotic tenderness than the anguish of a female sexuality unintelligible within the parameters of fascist and post-fascist Italy. Giulio's sexuality exposes the fractures and hypocrisies of an authoritarian society which assumes control of women's bodies in the name of power. In *La ragazza di nome Giulio*, as with other of Milani's novels considered here, the erotic is both metonym for a precarious sense of identity, a female desire destined to remain unacknowledged and unrecognised as transgressing the boundaries of gendered social expectations, and metaphor for a fractured existential self forever at risk of disintegration. If Milani's texts can be read as proto-feminist,⁹ they can also be seen as profoundly modernist in their structured foregrounding of the female 'I' split between mind and body, subject and object, private and public self.

Milani, born in 1917, has always divided her effort between writing and painting.¹⁰ Refusing to be categorised as 'novelist' or 'artist', her visual work frequently includes written words and fragments of language, genres spilling over from their traditional limits. Her first novel, *Storia di Anna Drei*, won the Premio Mondadori in 1948. For Vincenzo Cardarelli it is 'un libro singolarissimo: originale e terribile'. Anna Drei, he asks, 'non è una specie di Saffo moderna? Quel gelo nelle vene di cui si discorre nel manoscritto di Anna Drei, fu già noto alla poetessa greca. E' il gelo dell'amore, dei grandi erotici, dei celebri sensuali.'¹¹

⁹ See Carmen Gomez, 'La ragazza di nome Giulio: A forgotten feminist novel', *MLN*, 125, 1 (January 2010), 223-43.

¹⁰ A constant figure in literary and artistic circles, she has continued throughout her long life to organise exhibitions and promote the work of younger artists. See Gianfranco Barcella's biographical account of Milani in Barcella, *Invito alla lettura di Milena Milani* (2005).

¹¹ Vincenzo Cardarelli, quoted by Milena Milani in her interview with Alina Rizzi. Emilio Cecchi comments that 'da questa triste materia, se non addirittura di questa maceria documentaria, la Milani, e sarebbe difficile dir come, ha tirato su un'agile

Storia di Anna Drei relates the chance encounter and relationship between the narrator and Anna, two young women adrift in the immediate post-war period.¹² In Rome supposedly to study, the narrator is instead involved with Mario: rich, indolent, and carelessly and consistently violent; Mario ‘non amava nessuna donna del mondo, erano tutte le stesse, venivano nel letto, anche io gli ero andata nel letto’ (AD 107). The existential loneliness of a society¹³ marked by disruption and disjunction leaves a traumatised emptiness in family as well as personal life. Fascism, war and destruction have left a gulf between the generations, and specifically between mothers and daughters who now inhabit different physical and moral universes:

Io pensavo alla vita delle ragazze. Pensavo alla vita di Anna, alla mia, a quella di tante altre, sentivo l’insoddisfazione, la tristezza di ognuna. Pensavo anche a mia madre. Essa era lontana e diversa da me, ogni madre è altra cosa della creatura che generò. Tra noi e le madri ‘è passato il tempo, sono stati anni di dolore, gravi cambiamenti avvennero, guerre mutarono i luoghi cari, cataclismi sconvolsero le nostre menti, non ci rimase neppure l’infanzia’ (AD 104).

Anna Drei, met by chance outside a cinema,¹⁴ is a character of mercurial fragmentation, the opposite of the narrator’s self-confessed passivity.¹⁵ Anna is object of the narratorial gaze, ‘bella, fatta bene, solida’ (AD 13): the narrator moves in with her almost immediately. From the outset Anna announces her fascination with death (‘ho deciso di finirla [...] con la vita’, AD 15), a desire which leads her eventually to entice and provoke the volatile Mario into murder. Simultaneously she proclaims herself a writer, giving the narrator a manuscript to read, the final pages of which will be read only when Anna is already dead. The manuscript functions as one of the numerous mirrors that reflect, refract and invert a problematic

architettura, che si regge con nulla.’ See Barcella, *Invito alla lettura di Milena Milani* (2005), p. 99.

¹² Olga Ragusa writes that ‘in *Anna Drei* and in many of the short stories of *Emilia sulla diga* it is the destiny of today’s self-supporting, independent girl, who has left her family and is making her way among other people of her same generation, all this is a vaguely ‘Bohermian’ and definitely ‘large city’ environment.’ *Books abroad*, 33, 1 (winter 1959), 5-9 (5).

¹³ ‘Era triste la vita, piena di solitudine, per questo io avevo Mario, lui aveva me’ (AD 81)

¹⁴ ‘[...] la guardai, mi piacque, così entrammo.’ (AD 11)

¹⁵ ‘[...] nessun particolare pensiero mi attraversava la mente’ (AD 29); ‘rimasi a guardare il buio, ma non vedevo niente.’ (AD 13)

gendered identity. ‘“Fui una donna stranissima, io scrissi su queste pagine come se mi guardassi allo specchio”’, comments Anna’s text (AD 18); the opening line, ‘“Sì, è una donna che scrive”’ (AD 16) brashly and aggressively affirms a gendered pen.

Anna’s manuscript, the text within the text, constitutes less a diary or autobiography than a series of speculations with regard to gendered and sexualized identity. Episodes are recounted which follow the trajectory of a young girl growing up in the repressive era of early Fascism. Childish infatuation with Elsa, daughter of an underemployed photographer, provides early sexual contact:

Io e lei prendemmo a parlare di cose segrete, prima con timore d’essere udite, poi via via rinfancate, ci spogliavamo anche [...] confrontando minuziosamente i nostri corpi, gettandoci poi una nelle braccia dell’altra tremando di freddo. (AD 54)

With the death of Elsa and the curtailment of a potential lesbian trajectory, Anna is inducted, at the insistence of her scornful classmates, into the sharp violence of male desire, and later loves a man who falls to his death. Yet rather than recall past experience, the specular act of writing expresses and exposes the gulf between Anna’s self-perception and Anna as object of the social gaze. When people called out to her, saying ‘“È l’Anna [...] è l’Anna” [...] io ridevo, che significava essere l’Anna, pensavo?’ (AD 52). Anna exhibits a Pirandellian chasm between the female erotic self and the female legislated for within Catholic and Fascist Italy:

siamo classificati peggio di reclusi, portiamo tutti un numero sopra la schiena. Io vorrei togliermi da questa esasperante monotonia, vorrei trovare le vie del cielo, le piste su cui andare come nei deserti, sabbia e sabbia e le illusioni di fata morgana. Forse antichi sconfinati istinti ribollono in me, e io cercai anche di soffocarli, di essere come tutti, una nullità nel gran gioco dell’esistenza. Allora fui mascherata e nessuno se ne accorgeva e dietro i buchi degli occhi il mio volto vero spasimava e non avevo salvezza, alcuna speranza, più nulla. (AD 26)

As the text within the text progresses, this schism expresses itself in imaginative and subsequently in pathological terms as Anna finds herself split into two, the docile, socialized Anna and the Anna driven by psychosexual desire. ‘Anna e l’altra – parlavo a me stessa [...] così io e l’altra diventammo unica cosa, tacendo entrambe, e se l’altra qualche volta parlava, era l’Anna a soccombere, vinta’ (AD 58). ‘“Tutto in me era contraddizione, pazzia, assurdità”’ (AD 63): while the ‘celestiale Anna’

finds the love of a good and respectful man ‘che mi adorava, quel suo sguardo puro che mi seguiva, quel suo tenero abbraccio che mi sfiorava appena’ (AD 65), the other side of Anna’s erotic nature seeks a more promordial sexual satisfaction: in her sexual as opposed to amorous relationship ‘mi aprì come un insetto che mette le ali [...]. Ero farfalla con ali grandi ormai, trapunte d’oro. Il mio corpo di donna acquistava insospettate zone paradisiache e tutta annegavo’ (AD 66).

In 1947 there is no social space for the desiring female self: Anna retreats into masochism (‘Quante volte così mi guardai e avrei voluto battermi, schiaffeggiarmi, farmi male e dire: ‘Finiscila, mi fai paura’, AD 18) and illness. Anna Drei becomes a singular creature of narcissistic parthogenesis, detached, cold (she is like ‘marmo’), a split and divided figure *sui generis*, a figment of her own imagination:

Io amo Anna Drei, io l’ho costruita, essa è nata da me, il mio grembo la partorì, la mia volontà dirà al suo cuore quando deve cessare di battere. Anna Drei è la fantasia di un cervello che soffre: è l’immaginazione di una mente ammalata. [...] Anna Drei non ha storia: è un essere che sfugge e si nasconde. (AD 71)¹⁶

While the narrator partakes of the ‘curiosa apatia’ (AD 104) which afflicts young women of her generation, Anna embodies the impossible contradictions of a woman ‘disperatamente fatta come una donna’ (AD 84) for whom sexuality is not a passing pleasure but an urgent, existential need. Anna diametrically and dramatically opposes her assertive physicality to the passive receptivity and acceptance exemplified by the narrator. Sexuality comprises not an end in itself but a necessary mechanism by which the character can transcend her own body:

Orribili organi quelli femminili, mostruose bocche che si aprono e chiedono di essere nutrite. Mi sento di sacrificare a esse ogni dignità umana, me stessa intera, per giungere a espellere quel breve piacere che mi fa precipitare. Mi resta allora come un sapore di carne imputridita: sono io ridotta così, una nullità, una povera larva. (AD 84-5)

Gianfranco Barcella comments that ‘in un gioco di specchi anche la personalità di Anna Drei si sdoppia e dialoga con se stessa.’¹⁷ Doubles proliferate as in her manuscript Anna reveals herself also as the ‘alter ego

¹⁶ Milani comments in her interview with Alina Rizzi that ‘in quel dopoguerra Anna Drei fu il simbolo di una ragazza senza radici, come tutti.’ See Barcella, *Invito alla lettura di Milena Milani* (2005), p. 92.

¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

della protagonista, l'anima e il suo doppio'¹⁸ in a relationship far more profound than that with the indolent, violent and eventually murderous Mario. 'Sorprendo a volte in lei i miei pensieri... Pure per lei ho tenerezza, non è affetto, come di donna a uomo, o di donna a donna. È cosa differente, in altri tempi amavo in tale maniera me stessa', comments Anna (*AD* 109). Rossella Lavascio describes in the novel 'una tenerezza struggente, una caparbia volontà, da ambo le parti, di penetrare i pensieri più intimi e profondi [...] È una comunione che si sostanzia dell'essere stesso, di invasioni reciproche in cui non vi è spazio per alcun altro sentimento.'¹⁹ For Lavascio

Tra loro sempre più cresce un sentimento di attrazione e nello stesso tempo di repulsione, una invincibile forza che le unisce, nonostante la mestizia di alcuni momenti che punge e dilacera. Entrambe non possono più separarsi, anzi caparbiamente cercano l'una nell'altra ciò che l'esistenza nega, quella dolcezza che bisogna scavare perché venga fuori [...] il rapporto con l'amica, non consumato fisicamente, interiorizzato e sublimato, volutamente tenuto sul piano della comunicazione spirituale, quasi si trattasse di uno sdoppiamento dell'io.²⁰

A lesbian attraction is adumbrated although not scripted, leaching instead into a moment of reciprocal aggression and a relationship marked by violence just as heterosexual relations: 'Provavo una sensazione acre nel batterla e nell'essere battuta, sentivo la pioggia infradiciarci: mordendo un braccio di Anna mi entrò in bocca un sapore dolciastro, di donna. Che orrore provai.' (*AD* 77) With Anna's (scripted and desired) death the narrator finds herself alone to re-negotiate social and sexual relationships within the fixities and fictions of ideologically determined expectation.

Fragmentation and dissolution of the desiring self is a constant theme of Milani's works. In *La ragazza di nome Giulio* the limitations of the orthodox, prescribed and proscribed female self overflow imposed limitations even in the very title of the work. Giulio, narrating female subject, has her father's name, Jules: her father, now dead, was English, with a passionate love for the nation of Italy which is shared by very few of his fellow characters or Jules herself. A male name and a foreign father in Fascist Italy, undermining the discourses of gender and nationalism perpetrated by authoritarian regimes and ideologies, structure a sense of separation which is existential as well as purely nominative:

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ Rossella Lavascio, *Milena Milani: una donna, una scrittrice* (Bari: Ladisa, 1990), p. 24.

²⁰ *Ibid.*, pp. 25, 27.

Dicendo che sono Jules e basta, affermo una sorta di mia indipendenza morale, di allontanamento dagli altri: è insomma come se abitassi in un'isola su cui poggio i piedi e intorno ci fosse acqua. Un mucchio di gente, uomini e donne, si procuravano imbarcazioni di tutti i tipi per approdarvi, ma per quanti sforzi facciano, sono sempre al punto di partenza. (*Giulio* 12)

In this solipsistic isolation, narcissism, the examination of the body in the mirror, an image of the self-contemplating and constructing the self and repeated across Milani's texts, emerges to fill the void left by parental disengagement.²¹ Early sexual experience is with the avowedly lesbian housekeeper, Lia, who 'non era mai stata con uomini, mi raccontò che le facevano schifo.' (*Giulio* 37) While Lia fills the young child with horror stories about the powerful and threatening phallus, sexual initiation with women or other girls is seen to be normal amongst her peers: 'qualcuna mi disse di avere conosciuto molte cose incominciando con donne, con compagne magari della stessa età.' (*Giulio* 56) Lia, 'una donna esasperata e anche corrotta' (*Giulio* 57) gives her 'carezze per tutto il corpo [...] mi insegnava certe cose pazzе, a me pareva di amarla.' (*Giulio* 38) Emphasised here is the sheer physical sexual pleasure she experiences with the older woman: 'Lia [...] mi baciava talmente che mi parve di perdere la testa. Mio Dio, era bello, era bellissimo.' (*Giulio* 52)

Giulio's encounters with Lia take place in the absence of the mother²² who, we soon learn, has been having an affair with a man who is to marry, for purposes of financial advantage and social status, 'una ragazzina [...] sono cose combinate dai parenti, matrimoni stabiliti, sostanze che si uniscono.' (*Giulio* 47) Giulio, too, still a young girl, is claimed by Lorenzo who maintains the romantic fiction of their engagement throughout his wartime experience and her transition to adulthood, marked by a series of sexual encounters and the onset of menstruation, the physical marker of a shared female condition across class and generation:

²¹ 'mia madre non c'era mai, era a pranzo ora qua ora là, poi c'era il tè, andava a ricevimenti, a spettacoli. Qualche rara volta la incontravo mentre si mutava d'abito e io stavo facendo i compiti di scuola. "Ma quando partiamo" [...] Mia madre mi diede uno schiaffo e uscì.' (*Giulio*, 34) The narcissism of Milani's characters, so clearly in her early novels to relationships with parents, suggest a Freudian paradigm of self-affirmation as response to neglect or abuse. See Sigmund Freud, 'On Narcissism: An Introduction' [1914], *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (London: Hogarth, 1957), pp. 67–104.

²² '[...] tutto il mio essere agognava qualcosa. Che forse non era altro che l'affetto di mia madre, almeno io credevo così.' (*Giulio* 82)

Improvvisamente percepivo quella misteriosa forza che rendeva le donne uguali le une alle altre, io come mia madre, mia madre come Serafina, anch'io come Serafina, e anche uguale alla donna del pane, della sua figlia Bice. Tutte fatte nello stesso modo, chi prima chi dopo [...] anch'io, grazie al cielo, ero una donna, fatta come una donna. (*Giulio* 65)

Blood and the metonymic colour red mark, doubly and paradoxically, both a common physicality and Giulio's resistance to the orthodox, submissive role of Lorenzo's ambition. Padre Dario, priest at the local church in Senisgallia where she lives with her mother following their flight from Perugia, insists that she dye her bright red dress a darker, more sober and more appropriate colour. 'La dote principale per una fanciulla è la semplicità', he declares (*Giulio* 80), while 'con quel vestito rosso mi sentivo Jules' (*Giulio* 81), comments the narrator, the dress marking simultaneously her dislocation from expectation and her identification with her own sense of difference and her own bodily physicality. On enrolling at the university of Ca' Foscari in Venice, some years later, she registers for her courses in a defiantly bright red dress. Blood itself is transformed away from a symbol of adolescent shame to affirmation of the female sexual self as she makes Amerigo, boyfriend of the servant Serafina, watch the blood emerge from her menstruating body: Amerigo 'si gettò con la testa tra le mie cosce e la sua bocca toccò quel sangue, bevve qualche goccia, e piangeva.' (*Giulio* 74)

Jules begins consistently to challenge the limits of feminine seemliness and propriety as dictated by gendered social norms, performing and rejecting models of behaviour and patterns of identity. With Amerigo she enacts the part of the higher class woman who can use the man at will ('Ho affittato la bicicletta per imparare e anche te perché mi insegni' [*Giulio* 88]); she deploys the cliché about sexually repressed priests, claiming first to Serafina and to her mother that padre Dario kissed her, and on taking first communion is filled with undefined ecstasy; she kisses the servant Serafina 'ci baciammo sul serio' (*Giulio* 84) in a moment of sapphic erotic desire. She is curious rather than shocked by figures of authority who abuse that authority to take advantage of her, whether her philosophy teacher or a fascist official. Her mother designates her as 'pazza', lacking the essential (feminine) element of modest shame: '[...] tu non sei una ragazza, sei un ragazzo. Non hai pudore!' (*Giulio* 89)

The narrative structure of this novel functions as a series of lengthy flashbacks emerging from and leading up to the 25th August, whose dramatic and bloody event we learn only in the final pages. The second section of the novel, based around Jules' stay in Cortina with her mother, brings into clearer focus a critique of both class and nationalism through

an increasingly fragmented sense of identity.²³ Italy has been at war ‘da due anni, ma Cortina era piena di gente che si divertiva [...] non pensavano affatto all guerra.’²⁴ (*Giulio* 109) Her mother too, is wealthy, but ‘in fondo’, the narrator comments, ‘la vita di mia madre era dura e solitaria, io sua figlia non potevo comprenderla, e lei, mia madre, era ugualmetne lontana da me.’ (*Giulio* 116) In her mother’s absence for the ritual annual placing of flowers on her dead husband’s grave, she allows the son of the hotel owner, Luciano, into her room. Once more the erotic encounter illustrates less the physiological than the psychological response, a moment not of loss but of full and horrified visualization of the fragmented self, whose unicity is sought in a specular narcissism: ‘ora con il cervello potei chiaramente vedere in me, osservare me stessa, la mia infinita volgare natura umana.’ (*Giulio* 122) The physical attraction to Luciano is counterposed to the more tender and ambiguous attraction to the slightly younger Camillo, with his soft hair and skin, whose ‘mano delicata sembrava femminile’, and with ‘quella bellezza degli angeli che da bambina avevo amato sulle immagini del mio libro da messa.’ (*Giulio* 111) Camillo dies in a skiing accident, following Jules’ reckless insistence that they take a difficult route in heavy mist. Eros and thanatos, as in *Anna Drei*, are here firmly entwined as horror and desire in a narcissistic self-hatred: ‘Cosi di me avevo orrore e ammirazione, mi odiavo e mi amavo, passavo giornate davanti allo specchio e a volte avrei voluto romperli tutti, se non avessi avuto tanta superstizione.’²⁵ (*Giulio* 215)

The third section of the novel takes place in Venice, following the collapse of Fascism: the disassociation of the protagonist is framed against disintegration on a national scale, while for Jules the term nationalist rhetoric of ‘patria’ is as void of meaning, as her own contradictory self: ‘Già, l’Italia, che parola grossa, che mai significava?’ (*Giulio* 221) she comments, while she herself ‘ero ridotta a un manichino di me stessa’

²³ Lavascio comments that ‘i turbamenti di Jules sono turbamenti di un’intera generazione che ha visto cadere, una dopo l’altra, tutte le certezze, che deve tornare a scavare in sé e fuori di sé per ritrovare speranze perdute.’ *Milena Milani: una donna, una scrittrice* (1990), p. 35.

²⁴ ‘C’era la guerra e ogni tanto vedevamo passare qualche aeroplano, ma la gente che era a Cortina sembrava non badarci. Bombardamenti, disastri, lutti, tutto era ancora lontano, ancora doveva arrivare, il futuro non era poi così nero se si trovava ancora di tutto, i viveri sovrabbondavano, c’erano liquori, c’era una specie di euforia generale, si suonavano i dischi, la sera in albergo qualcuno ballava’ (*Giulio* 212).

²⁵ Barcella comments that ‘sono pagine che narrano la solitudine della protagonista, una condizione umana che può appagare, ma anche uccidere.’ *Invito alla lettura di Milena Milani* (2005), pp. 68-69.

(*Giulio* 240). The rejection of any national ideal was surely as challenging for the court set to try this novel for obscenity and defend the 'giovane democrazia' of post-war Italy as was the sexual content of the novel itself: 'tanto la patria non significava niente, avevano buttato tutti la vita allo sbaraglio per un'idea che era come zero, anzi meno di zero' (*Giulio* 227). Giulio's search for a sense of plenitude is undermined by the 'vuoto, dove credevo di precipitare' (*Giulio* 255); she is 'sempre in preda a un turbamento indefinito che mi sconvolgeva.' (*Giulio* 257) Giulio locates her sense of unease in her 'stupida verginità' which the men whom she encounters sexually leave intact, including the doctor whom she visits and who gives her a 'calmante' before giving her a somewhat dubious examination. Her frustration, her inability to 'raggiungere qualcosa che non sapevo ancora che cosa potesse essere' (*Giulio* 244), the unanswered prayer to God to 'concedermi la gioia [...] l'abbandono dei sensi e dell'anima, il furioso piacere, il violento piacere, l'irresistibile piacere che altre volte avevo intuito ma mai raggiunto, e soltanto visto, sentito, spiato nei volti di chi mi era stato accanto' (*Giulio*, 285) lead her to wreak vengeance: on the fateful 25th August whose events frame the entire narrative, she leaves Venice, encounters a stranger and stabs him in the groin.

Carmen Gomez describes *La ragazza di nome Giulio* as a 'forgotten feminist novel' which prefigures the work of theorists such as Lonzi (a refusal to accept a male model of sexuality which would privilege the submissive vagina over the self-sufficient clitoris),²⁶ Cavarero (the universalizing 'I' of language attempts to elide sexual difference),²⁷ Irigaray (the fragmentation of identity and plural sexual identity, whereby both name and body evade the singular) and Braidotti, who sees the (female) body as the intersection between material and symbolic forces [...] where multiple codes of power and knowledge are inscribed.²⁸ In Gomez's account Milani 'adopts the figure of the female body as a poetic device to speak the female experience in, through and against patriarchal models of language and literature,' seeing the 'gendered body as a textual space and a symbolic locus of differential oppositions.'²⁹ Giulio's final act

²⁶ See Carla Lonzi, *La donna clitoridea e la donna vaginale* (Milan: Rivolta femminile, 1977).

²⁷ Adriana Cavarero, 'Per una teoria della differenza sessuale', in *Il pensiero della differenza sessuale* (Milan: La Tartaruga, 1987).

²⁸ Rosi Braidotti, *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy* (Cambridge: Polity Press, 1991), p. 219.

²⁹ Carmen Gomez, 'Milena Milani's *La ragazza di nome Giulio*: A forgotten feminist novel' in *MLN*, 125, 1 (January 2010), 223-243, (227, 228).

of violence is a protest against an authoritarian patriarchy embodied within nationalist and fascist discourse: 'Jules looks to avenge herself by destroying the phallus that, as actual and symbolic vehicle for abuse, violence and sexual subordination, mobilized her social marginalization: [...] The phallus is the symbolic force behind an empire of social institutions that contributed to her abuse and neglect.'³⁰ While Barcella's analysis of Milani's texts sees a work of late Romanticism, Gomez sees an adumbration of second-wave feminism:

Milani, segmenting person, place and history, all gathered into a single narrated moment and a unified textual body, evades the traditional tenets of chronological, historical narration, choosing instead the mosaic of memory. The author thus investigates in her own way the compositional experimentations of the Italian neo-avant-garde and anticipates postmodern literary and linguistic innovations while maintaining a solid connection to social experience and national history.³¹

Giulio's split, divided and contradictory self³² seeks transcendence of the body through ecstasy. Sexual fulfillment is seen here as the prerogative of men, while Jules must find it in masturbation, annihilating the divide between subject and object, the performative masculine and feminine. While for Gomez the rather coy 'revelry' implies alignment of Jules' fragmented being with (dominant) male and (submissive) female roles,³³ the ecstatic affirmation and confirmation of sexual difference, another reading might constitute this moment of transcendence of self, which Jules seeks but fails to find with male partners and which recalls her early experience with Lia, as a gesture towards a lesbian eroticism. 'Ma in fondo mi interessano gli uomini?' Jules asks herself (*Giulio* 280): her sexuality,

³⁰ *Ibid.*, p. 239. 'In *Giulio*, political and social oppression is equated to a violent and frightening sexual despotism. Jules experiences social, political and sexual oppression in her body and through her sexuality' (*Ibid.*, 233).

³¹ *Ibid.*, p. 241.

³² '[...] da qualche tempo, in me, si andava accentuando come una frattura tra il mio corpo e la mia anima. Ognuno viveva di una vita propria, ed era l'anima ad avere la peggio, a essere soffocata.' (*Giulio* 245)

³³ 'Jules as masculinized subject (*io*) overpowers Jules as feminized object (Jules). Even in her autoerotic explorations, Jules's identity is divided in two, not in the positive sense stipulated by Irigaray, but rather as a form of alienation. Her continual pursuit of (or acquiescence to) sexual encounters is driven by a greater dissatisfaction stemming from the impossibility of 'possessing' herself entirely. Masturbation, although making a kind of self-possession possible, provides release only if Jules adopts the role of man.' See Gomez, 'La ragazza di nome Giulio: A forgotten feminist novel' (2010), p. 246.

multiple rather than divided as her name and nationality are multiple, distance her from the orthodox gender roles permeated by the patriarchal Catholic ideology which was not that far removed in early 1960s Italy, the time of writing of this novel, from the fascist period of its setting. The reciprocal multiplicity of the mirror image relocates identity within the simultaneously divided and doubled self, as she is the object of her own gaze: 'in realtà, amo me stessa, adoro letteralmente il mio corpo, i miei capelli, i miei occhi, i miei denti, le labbra, la pelle, le mani, i fianchi, le gambe, tutto di me [...]. Gli uomini, te, Franco e tutti, mi fanno veramente orrore. Anzi schifo, come diceva Lia' (*Giulio* 280, 288).

Milani's later novels similarly exhibit the narrating or narrated self as a split, divided, fragmented and fluctuating. The first person narrator of *Soltanto amore*,³⁴ describes herself as 'una creatura fredda che invece brucia, che si infiamma, e singhiozza, sotto una apparenza di gelo' (SA 7). A divorced woman (divorce had only very recently become legalised in Italy), she contemplates her 'destino di donna' – 'trovare al momento giusto l'incontro giusto: aprirsi per essere riempita, darsi per essere presa' (SA 9) in terms of passive acquiescence, even while sexual arousal has a different narrative: the young man who delivers her kerosene 'aveva un sapore fresco, ma anche impudico, come se a baciarci fosse stata una donna' (SA 10). *Soltanto amore*, as had *La ragazza di nome Giulio*, traces a confrontation with bourgeois expectations and norms – her father was kept both busy and absent by the stock exchange, her mother by her social circle – whose indifferent hypocrisy is revealed by the bible-quoting grandmother who lays precious jewels on and in the young girl's naked body. Sexual encounters with the servants and the boys next door go unnoticed by her parents, a neglect brought if anything into sharper focus than in previous work. Indeed, Milani comments that this novel, more explicit in its representations of sex than *La ragazza di nome Giulio*, was written almost as a 'sfida,' nonetheless becoming a best-seller rather than the subject of a court case. The obsessive sexual games with the narrator's ex-husband exhausted themselves in the realization, as she contemplates her own image in the mirror, that ' "Ho orrore del sesso [...] mi sentivo penetrata, violentata, sciupata, battuta, deflorata ogni volta." ' (SA 23) Here, too, the narrator is 'ammalata di narcisismo' (SA 64): alienation from her own self leaves her, in strikingly Pirandellian terms, as 'un personaggio, su una scena di teatro.' (SA 57)

Soltanto amore takes cognizance of the difficulties faced by women seeking to enter professions or become artists, the need to 'strisciare come

³⁴ Milena Milani, *Soltanto amore* (Milan: Rusconi, 1976).

una bestia, non far capire che si tenta di camminare. Tutti sono pronti a schiacciarti. Tutti sono gli uomini, i così detti colleghi, i pittori, insomma gli altri artisti che hanno avuto dalla natura un grandissimo dono: un cazzo più o meno grosso con due coglioni' (SA 132). Feminism is acknowledged but rejected: the narrator remains within her existential solitude rather than make common cause with other women:

'Noi siamo i conigli della Rivoluzione' [...] l'ho trovato in una rivista che tratta di problemi femminili, di contestazione, di rivendicazione della donna di oggi. Io non mi aggrego a quei gruppi, a quei movimenti, non urlo slogan, non pretendo niente, sono in fondo una isolata, una pseudo artista che non ha ancora trovato il modo di arrivare. (SA 140)

Barcella observes that 'la Milani è la prima autrice nel panorama letterario italiano ad affrontare, senza falsi pudori, il tema del sesso come terapia di salvezza contro il male di vivere, l'angoscia del nulla, il desiderio ansioso e mai saziato di felicità.'³⁵ Eroticism in this novel reveals rather than restores the depleted, lacerated self: orgasm, 'la voragine in cui piombavo, era anche una vetta aguzza, sulla quale ferivo il mio corpo, dilaniavo la mia carne.' (SA 167) Rather than offer transcendence, sex underscores the limitations of the body: 'anche se voglio svuotare la testa di ogni pensiero, va a finire che non ci riesco. Una sorda ripugnanza verso di me, verso le mie gambe, le braccia, il volto, verso tutti gli attributi sessuali [...] mi porta inesorabilmente a una tetra depressione, che cerco di nascondere, di ignorare, di mascherare.' (SA 173) Compulsive eroticism confirms separateness and existential isolation: '“Tutto è libido”, dicevo senza parole, “tutto è realmente desiderio. Siamo qui, uomo e donna, vestiti allo stesso modo, pettinati in maniera quasi uguale, con una sola differenza [...]. La stessa ansietà ci ha travolti, la spirale dell'angoscia ci ha contaminati.”' (SA 86)

In *La rossa di via Tadino*³⁶ Mara, a self-supporting and independent legal secretary in Milan, is another character whose early erotic experience with another girl has given way – under social compulsion?³⁷ – to neurotic relationships with men marked by extreme desire and dissatisfaction. Against a backdrop of social and industrial unrest, Mara has a long-term affair with her married neighbour Piero whose view of family life – ‘“Il matrimonio è sacro, ma lo gestisco io”' (RVT 20) – is one of numerous

³⁵ Barcella, *Invito alla lettura di Milena Milani* (2005), p. 140.

³⁶ Milena Milani, *La rossa di via Tadino* (Milan: Rusconi, 1979).

³⁷ In *Soltanto amore* Paola, who declares herself to be lesbian, is sent to see a psychiatrist, common practice in 1970s Italy.

instances which declare the empty hypocrisy of marriage with its double standards of public honour and private fidelity for men and women.³⁸ Her red hair recalls the red dress and bright menstrual blood of Giulio, a marker of her rejection of a failed orthodox morality. On falling in love with Fabio, however, a wealthy, married industrialist from Brescia, she discovers a different desire, 'l'esigenza insopprimibile di avere il maschio mio, assoluta proprietà mia. [...] inconsciamente tendevo al matrimonio che pretendevo di odiare.' (RVT 61) Yet in this novel too, sexuality points less to itself than to the existential and psychological void:

Anche Fabio, come Piero, come gli altri, ha voluto il mio corpo, si è accontentato dell'involucro. Labbra, carezze, e quell'attimo fisiologico, fonte di piacere, quella nuova situazione, quella nuova ardita varietà sessuale, in cui lui mi desiderava, si appagava. (RVT 177)

While the ending of *La rossa di via Tadino* deprives Mara of her man, finally convinced that bourgeois propriety should give way to desire, in a car accident, the text of *Io donna e gli altri*³⁹ recounts a further loss of the beloved partner from illness. Based on Milani's own long-term relationship with Carlo Cardazzo,⁴⁰ the narrator haunts the Venetian island where Tommaso's body lies buried, her frantic travelling a desperate attempt to fill the void left with his death.⁴¹ A lacerating account of stunned grief, the text offers a glimpse of Milani's as reader (Simone Weil, Karen Blixen, D.H.Lawrence, Rimbaud) and writer: 'in qualche momento in cui la testa scoppia, giro a vuoto per questa stanza di Venezia, non ho altra risorsa che la macchina da scrivere' (*Donna* 42).⁴² The *avvertenza* introduces the

³⁸ Barcella comments that 'Mara [...] emerge con l'avventurosa grazia e la coraggiosa moralità provocatoria, ma non dissacratoria delle grandi eroine della letteratura libertina [...] sensuale e lirico, violento e tenero, esistenziale e visionario.' Barcella, *Invito alla lettura di Milena Milani* (2005), p. 154.

³⁹ Milena Milani, *Io donna e gli altri* (Rome: Longanesi, 1972).

⁴⁰ See Barcella, *Invito alla lettura di Milena Milani* (2005), *passim*.

⁴¹ 'A chi dico oggi i miei piccoli acciacchi, le mie dolcezze, le mie ire, le mie subitanee arrabbiate? Io continuo a parlare a Tommaso, lo faccio come lo facevo sempre nella nostra casa di Milano, lui sul divano, io sul tappeto', *Io donna e gli altri*, p. 56.

⁴² Lavascio sees in this text, too, the doubling which is a feature of so much of Milani's work: nell'ultimo capitolo la protagonista sdoppia la sua esistenza: nel sogno vive con Tommaso in una Parigi stupendamente bella, con i suoi artisti, con la Senna che fluisce, con i suoi antichi palazzi, i suoi colori; di giorno invece è nella realtà che scorre perchè il tempo non si cura del dolore o dell'amore, il tempo va via e basta' (Lavascio, *Milena Milani: una donna, una scrittrice*, 1990, p. 47).

reader to 'un viaggio attraverso la pianura e la solitudine, alla ricerca di qualcosa che non può ritornare. Giorni e mesi in cui ho continuato ad aggirarmi senza un punto fermo, perché quel punto l'ho perduto.'⁴³

In her representation of the desiring female body Milani refutes the connotation of the female body as passive and seeks to evade the philosophical and ideological dichotomy which would have women reduced to the physical. Milani seeks through her writing to 'ricucire in un'unica unità' the smembramento dell'io,⁴⁴ the fragmented, multiple self, to discover a 'punto' which might heal the age-old dichotomy of body and mind. Her controversial emphasis on the subjective, transgressive female body, constrained and confined by multiple ideological, social, religious and cultural discourses, leads to texts which seek in eroticism transcendence of the body – texts which, while best-sellers in her day, have rarely been reprinted. In her discussion of women and erotic fiction, Molly Hite observes that the female sexuality represented in both high and low culture has been to a process by which women are alienated from the meanings imposed upon them:

The female body thus becomes a text that must be read in order to be dismantled and reassembled by an emergent female aesthetic, and a reading of the body discloses that women's experiences must exceed, even when they are not completely in conflict with, the cultural construction. Sexuality is not the same as being sexy, desire is not the same as being desirable, and what women want is not entirely reducible to what men want in women.⁴⁵

Readings of Milani's work are, to date, as multiple and divided as are her female characters. For Gianfranco Barcella, 'a volte non si può immaginare niente di più romantico della prosa della Milani, ispirata a un vago misticismo etico e religioso.'⁴⁶ The narrator of *Io donna e gli altri*, for example, seeks consolation in conversation with the 'amici francescani' of a Venetian church,⁴⁷ while her narrators consistently return to nature, in particular the sea. Barcella notes the religious references even in the supposedly obscene *La ragazza di nome Giulio*, a religious faith which 'all'apparenza così dissacratorio, è assunta non con il criterio di interpretazione del reale e della storia, come in Manzoni, ma come particolare conforto in quei momenti di supplizio nei quali la protagonista

⁴³ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵ Molly Hite, 'Writing and reading the body: female sexuality and recent feminist fiction' in *Feminist Studies*, 14, 1 (Spring 1988), 120-142 (124).

⁴⁶ Barcella, *Invito alla lettura di Milena Milani* (2005), p. 125.

⁴⁷ *Donna*, p. 53.

si sente in disarmonia con se stessa.⁴⁸ Other readings, such as that of Gomez, trace the links between Milani and a feminist theory and aesthetic which sees the female body as the contested site of patriarchal discourse and control; Lavascio takes a more psychoanalytic approach, in which 'i personaggi della Milani vivono [...] tra erotismo, morte e cedimenti dell'io.'⁴⁹ Milani was perhaps the first Italian female writer to foreground the female body in all its contradictory and multiple desires.⁵⁰ Labelled a pornographer by the trial of 1964, imprisoned, fined and sacked from her role as journalist, a fate very different from that of other writers of the erotic in Italy (such as Alberto Moravia) let alone D.H.Lawrence, Milani produces texts which deconstruct romance in the light of a desiring speaking subject which resists easy gender dichotomies and engages in a radical reconstruction of the narrating (female) voice. Eroticism overflows the boundaries of the legislated female body, and inhabits the rupture between the physical body and the masked, fragmented and modernist metaphysical female 'io' simultaneously displaced by historical and cultural shifts, and discarded by philosophical and ideological tradition.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 117. Barcella quotes Milani: 'io con Dio ci sto bene. Con lui a volte ho un dialogo, altre volte perdo la capacità di trovarLo e allora sono disperata. Mi dà conforto e quando Dio mi ascolta sento di essere terribilmente felice.' *Ibid.*, p. 72.

⁴⁹ Lavascio, *Milena Milani: una donna, una scrittrice* (1990), p. 50.

⁵⁰ Writing about French texts but in a comment pertinent to the multiple sexual identities of Milani's characters, Lucienne Frappier-Mazur comments of erotic writing that 'in women's fiction, the female body remains central, and this adds to the overdetermination of lesbian motifs which, as in men's fiction, are invariably associated with female narcissism.' 'Marginal canons: re-writing the erotic', in *Yale French Studies*, 75 (1988), 112-28 (120).

A VOICE OF HER OWN:
FEMINISM AND SUBJECTIVITIES
FOR A MODERN *SANTA BÀRBERA*

JULIET F. GUZZETTA

Laura Curino (1958, Turin), among the founders of Narrative Theatre, engages autobiography and microhistories to explore themes of repression in many of her works. This popular performance genre grew out of political movements beginning in 1968 when students, women, unions and others sought to redefine their socio-economic positions. Comparable to other solo performances, Narrative Theatre avoids the techniques of traditional stage productions that employ elaborate costumes, set design, and character development mostly drawing upon several theatrical and media traditions to create alternative narratives to the nation's official history. In *Santa Bàrbera* (2008), performed solely by Curino and co-written by Curino and long-time collaborator Roberto Tarasco, who also directed the piece, there is a cacophonous encounter of many dissonant voices where youth rebels against tradition, language crosses centuries and genre reinvents itself. Consistent with the monologist practice of Narrative Theatre, Curino's first person speaks as several different characters while still maintaining the integrity of her autonomous self as the narrator. Of particular importance here is the exhibition and distribution of her work. Curino does not only perform, but also publishes her texts that in many ways read more like prose and less like a play. By expanding the ways in which one can experience and access her works, she demonstrates the extent to which hybridity is central to her practice, as is often the case in other works of Narrative Theatre. With *Santa Bàrbera* as a case study, this essay specifically analyses how Curino confronts subjectivities and argues that in doing so she ultimately creates a text that is as much a treatise for human rights as it is a hagiography.

One of Curino's main tools in creating such a powerful voice is her feminism, which is explored mostly as a form of third-wave feminism. While the third-wave – an 'the waves' in general – is a contested construction, for the purposes of this essay, it is useful as a term that

embraces the call to rethink feminism from a postmodern perspective.¹ The experience of attending university and being a young adult during the 1970s and 1980s in the Northern industrial city of Turin would have exposed Curino to many aspects of the Italian feminist movement at the time, which was a vital part of the socio-political changes that occurred, from the legalization of divorce (1970) and abortion (1978) to the emergence of many gatherings and literature about the role of women in society. The distinction between the rhythms of feminist theory or across the ‘waves’ is less pronounced in Italy than it is in the United States or Great Britain, which is not only apparent in Curino’s text, but is also why her work does not evoke the more strident tones for which the second-wave became infamous. One of the main ways in which her work elicits the third-wave is through its intersectionality, a notion that generally questions the relationship between gender and other social categories such as race and class.² Curino employs this all-encompassing perspective in her dexterous dance between characters through which she develops a powerful and singular voice. Following an investigation of those elements, there is a brief discussion of an earlier text by Curino, *Una stanza tutta per me* (A Room of My Own, 2004), to trace how she expands her concept of feminism beyond a primary concern for women.

The second section of this essay considers the many extra-textual layers present in *Santa Bàrbera* from the medieval writings of Jacopo da Varazze who chronicled the saint’s story to the sixteenth century frescos of Lorenzo Lotto that retell Bàrbera’s tale on the walls of a chapel. Curino also incorporates a manifesto from the contemporary subculture world of ‘ravers’ in sharp contrast to her poetic language that evokes those older texts. Expanding her text in these ways leads to ideas surrounding sexual difference, and using theory that might be termed second-wave in the Anglo-American tradition is helpful here since it directly addresses notions of difference. To this end, a reading of Cixous’ concepts of

¹ One of the most common understandings of the third-wave is as a reaction to a perceived exclusionary and bourgeois tone of 1960s and 1970s feminism by women who came of age in the 1980s and 1990s. For a thorough analysis of the relationship between the second- and third-waves see: Catherine Harnois, ‘Representing Feminisms: Past, Present, and Future’, *NWSA Journal*, 20, 1 (2008), 120-45. For a popular understanding of the third-wave see: Helene Shugart, Catherine Egley Waggoner and D. Lynn O’Brien Hallstein, ‘Mediating Third-Wave Feminism: Appropriation as Postmodern Media Practice’, *Critical Studies in Media Communication*, 8, 2 (2001), 194-210 (194-96).

² For a detailed analysis of how feminist intersectionality breaks down see: Leslie McCall, ‘The Complexity of Intersectionality’, *Signs*, 30, 3 (2005), 1771-800.

language and sound in her famous ‘Laugh of Medusa’ essay will shed light on the feminist implications in Curino’s use of these varied sources. This section also investigates Curino’s technical choices both in the text and in performance, since even on this level she employs various tactics that first join and then challenge literary and performance conventions. Finally, it is worth noting that if Italy has only seen a handful of published female writers, there is an even greater paucity of female playwrights, particularly those who are not also prose writers such as Natalia Ginzburg and Dacia Maraini. While Curino’s work embraces modernist trends in women’s writings that confront notions of confinement, she herself, as a playwright and performer, also treads across borders that are historically sealed for women.

In 2005 Teatro Donizetti (Bergamo) commissioned Curino and Tarasco to write *Santa Bàrbera* as part of a series called *Altri Percorsi* (Other Paths),³ which involved several local associations interested in regional exploration. They based the script on a sequence of sixteenth century frescos painted by Lorenzo Lotto in Trescore Balneario,⁴ a northern Italian town approximately ten miles west of Bergamo, which in turn were based on a story in the thirteenth century *La leggenda aurea* (The Golden Legend) by Jacopo da Varazze.⁵ As the play explores, Bàrbera is a beautiful adolescent whose ardently pagan father, of considerable wealth, keeps her cloistered (protected, in his view) from the evils in the world, particularly her many potential suitors. When he leaves for a business trip, and as workers are building a tower to even better secure Bàrbera, her

³ The theatre launched the series as a ‘birthday’ celebration from when it first billed *Altri Percorsi* 25 years prior. Then as now, it was an important endeavor for the Donizetti as much as it was for new theatre practices in late 20th century Italy. Some of the seminal Narrative Theatre pieces such as Marco Baliani’s *Kohlhaas* (1991) made their national debuts there, and Curino and Tarasco’s company, Laboratorio Teatro Settimo also performed several important pre-Narrative Theatre pieces there such as *Elementi di struttura del sentimento* (1980). The Donizetti sustained its relationship with Curino, and over the years she performed some of her most important Narrative Theatre pieces there. For a detailed discussion of how *Santa Bàrbera* came to fruition, see Maria Grazia Panigada’s introduction to the play in Laura Curino and Roberto Tarasco, *Santa Bàrbera* (Bergamo: Teatro Donizetti and the Assessorato alla Cultura del Comune di Bergamo, 2008), pp. 9-13.

⁴ Lotto’s (c. 1480-1556) frescos can be found in the small chapel known as the Capella dell’Oratorio Suardi.

⁵ Varazze (c. 1230-1298) was a member of the Dominican order who eventually became archbishop of Genoa. He compiled hagiographies c. 1260, which became very popular in the late Mediaeval Ages through the Renaissance.

sisterly best friend Giuliana introduces her to Christianity, of which she soon becomes a convert. When her father returns he is horrified, and in consultation with the town prefect, he subjects her to many tortures and eventually executes her by his own hand. There are several angles from which to approach the rich layers of subjectivities found in Curino's monologue, with perhaps the most obvious being her employment of many different characters. Over the course of the piece she gives voice to eight different people. They are young, old, men and women, and even herself as Curino who talks matter-of-factly with her audience. This section explores some of these portrayals, and argues that through them Curino develops the side of her feminism that has much in common with characteristics of the third-wave. At first she links together the many figures in her production, but eventually she divides them in a gesture that illustrates a continuing relevance for this story in the world today.

By switching subjectivities so rigorously throughout the play, Curino folds the present, and even the future, into this story about a fourth century girl. Before reflecting upon specific characters, it is worth first considering the mechanism of *non-fixedness* that the play embraces. This term is meant to evoke the mercurial nature of this text, which is connected to its hybridity. Similar to how Curino slides between characters, other elements, such as writing style, also frequently change, which creates an unstable atmosphere because so many components are constantly in flux. For example, in the opening moments of *Santa Bàrbera*, Curino begins:

Mi ricordo. Succedeva. / I cani cominciavano. / Uggiolando. / Da qualche minuto la luce diventata d'acciaio / lasciava posto a qualche bagliore. / Sulla linea dell'orizzonte, / come lo scintillare improvviso di una / lama... / Mi raggomitolavo. / Candele viscide e bianche come pasta di lumaca stavano allineate. / Pronte. / Poi un buio denso e i primi suoni sordi. / La bestia respira. / Si alza il vento giallastro. / Arriva. / Preghiamo. / Santa Bàrbera / Santa Bàrbera e San Simon / Santa Bàrbera e San Simon...⁶

The reader vaguely familiar with the hagiography assumes that the *I* is Bàrbera referring to her torture. The alternating sparse and detailed staccato sentences ring elegiac, mythical, and outside a place of everyday dialogue. But then she utters, 'Let us pray' and begins a chant, 'Santa Bàrbera and San Simon' in a move that suggests Curino herself is now directly addressing her audience and inviting them to invoke the spirit of these saints. This switch from performer to character is a common

⁶ Curino, *Santa Bàrbera* (2005), p. 21. Original emphasis. All translations are my own unless otherwise noted.

technique in Narrative Theatre with some narrators choosing the persona of themselves more frequently than they inhabit characters on stage. In this piece, by contrast, Curino stays in character through the vast majority of the performance making her direct address more pronounced and intimate.

This first moment is emblematic of the type of shifts in subjectivity Curino endeavours throughout the entire pièce. In both the script and performance she offers no indicator (grammatically or otherwise) that she is first in character as Bàrbera, then out of character in order to summon the saint and inviting the audience to join her with the invocation, 'Let *us* pray'. The awareness of others extends across several layers from the suggestion that the kneeling Bàrbera is not alone, mirrored by Curino in that moment, who is neither alone, but surrounded by an audience. Similarly, she creates a fictional world, for there are neither dogs howling nor an abusive father – the beast – approaching, and yet she continuously dissolves that world in performance by making direct eye contact with audience members. This system of non-fixedness in which she explores multiple subjectivities allows Curino to continuously cross and interweave the fictional space with the space of the theatre where her audience members have joined her.

With respect to character, one of the more surprising choices that Curino makes is to inhabit Bàrbera's father, Diòscoro. In her rendition, at first suggestive of forgiveness, the father is not just a beast, but a casualty himself of patriarchal power. Eventually his aggressions are punished by God the father, who in the story strikes him with lightening that burns him to ashes after he kills his daughter. He also punishes himself, as he is tormented by the pain he inflicts upon his daughter, and worse, by his inability to stop her torture and death. He is utterly submissive to the prefect as he orders her persecution. In this last detail, Curino herself punishes Diòscoro as she strips him of any dignity in his victimhood, contrasting his cowardice with the solemn and meditative stance by the future saint.

In Curino's version, Diòscoro is wealthy because he is a constant and shameless sycophant to the emperor who rewards such behaviour. As she explains, 'Diòscoro ascolta e aspetta per parlare ché chi ha maggiore voce parli per primo'.⁷ This ultimately means that when he discovers that his daughter is a follower of Christ and obeys different laws than pagan ones, he defaults to the prefect to make all judgments upon her, which include her execution. Though he 'molto amava [la sua figliuola]. Molto dicono

⁷ *Ibid.*, p. 23.

alcuni, moltissimo altri, taluni che l'amasse troppo'⁸ he does not protest when the prefect requires him to be the one to kill her. By first showing the audience his love for his daughter, and then his inability to save her notwithstanding that love, Curino ultimately punishes him under the same patriarchal system that commands Bàrbera's murder. By contrast, Bàrbera exercises autonomy in her refusal to renounce her beliefs whereas her father obeys authority. Problematically, Christianity is also a patriarchal system, which begs the question, how autonomous is Bàrbera if she chooses to follow one patriarchal system over another? Curino does not approach this territory as much as she emphasises the fact that Bàrbera is the one choosing, and not her father. She then stands by her choice out of faith, whereas her father obeys the prefect out of fear while expressing the great pain that doing so causes him.

In addition to Bàrbera, the figure with a great deal of agency in the play is her best friend Giuliana. She is particularly important since Curino uses her to demonstrate the universality of the play, which this third-wave type of feminism, that extends towards human rights through the idea of intersectionality, promotes. As examined below, Giuliana is not just a quirky side-kick, but embodies the outcast. While there is the suggestion in this play of a punishing God, the primary portrayal of Jesus is that of an open-minded person who preached love, forgiveness, and peace. In a powerful choice, Curino selects Giuliana as the catalyst for Christianity since she is the one who tells Bàrbera about Jesus, emphasizing his inner and outer beauty. Equally striking as the choice of a young woman in this role is the anachronistic description of Giuliana as something of a punk hippie or 'raver' due to her spiky hair, multiple piercings, and a dog collar-style necklace.

When naïve Bàrbera brags to her best friend that her father loves her so much that he is building her a house of her own, Giuliana removes the blinders exclaiming, 'A house? A tower! / To guard his daughter...'. She warns Bàrbera that it will soon be a prison to keep her under her father's thumb, and urges her instead to remember her free and autonomous self. She counsels, 'Una casa? Una torre!... Tu sei viva, Bàrbera, che il respiro ti muove i passi per portarti al mondo...'.⁹ From within this character, Curino calls out to women to remember their own potentiality. In the story-world, this freedom would be found through Christianity, but Giuliana's invocation reaches well beyond any religious barriers. Giuliana preaches a message that in its simplest form explains how living beings

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 25.

should be free to discover the world. Although Jesus might be the ultimate liberator for Bàrbera in this story, his presence is entirely dependent upon Giuliana and her message of independence. This is a particularly revolutionary position on Curino's part not only because a young alternative girl relays such a perspective, but because she does so in what could easily be, and most likely was, a story used as a type of conversion text.

In this way, Curino links her interpretation of a universal Christian message of love and peace to aspects of third-wave feminism that underline human rights. If it were not for Giuliana, presumably Bàrbera would have passed from her father's controlled turret to that of a husband's. Instead, Giuliana breaks the cycle with anecdotes about Christ's teachings. Albeit subtle, there is nonetheless a call for resistance that extends well beyond the play. To underline this point, at the end of the performance, and in the preface to the published script, Curino directly parallels the story to young women around the world in present day:

Basta guardare il sito internet che riporta le violenze alla donne... Quante sono, quante... E quanti padri hanno alzato le loro mani sopra le figlie, a volte compiendo violenza e assassinio. E il giorno prima tutto era semplicemente scontro generazionale, contrasto culturale.¹⁰

This last comment is particularly relevant to one of the driving themes in the piece, which is the notion of generational miscommunication. Even while the subjects of her other plays range across centuries – from saints to the late nineteenth century Olivetti family to her own experiences growing up in post-war industrial Turin – one of the recurrent topics in Curino's oeuvre is gender in conversation with generation. She writes about women she has encountered in her life, read about, and researched. *Santa Bàrbera* is more than a story about a saint; it is a story about a young woman who desires free will to explore new beliefs. Such a wish is intimately linked to generational conflict, and in the play Giuliana explicitly draws these parallels when she points out the controlling gestures of Bàrbera's father and helps Bàrbera to recognize her agency.

Through these three characters – Bàrbera, her father, and Giuliana – Curino develops her third-wave feminism from the more simplistic idea of a young girl captive by an over-protective male to a generational conflict between controlling parents and their cloistered children. Here, consistent with notions of intersectionality, Curino expands the discourse from the emancipation of women to one that encompasses youth and thus males.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

Third-wave feminism can refer to a new generation of feminists usually with a focus on youth, as well as a paradigm for considering gender in relation to other methodological practices.¹¹ To some extent she combines these dichotomies by allowing the discussion itself to privilege gender as much as it also demonstrates how a discourse on gender can include other groups. Giuliana and Bàrbera symbolize the rights of young people to discover and explore.

Such a choice might evidence a development in Curino's thinking that began a year before she started research on *Santa Bàrbera* when she was writing and performing *A Room of My Own*, for which Tarasco comprised the musical score, based off of Virginia Woolf's famous essay *A Room of One's Own* (1929). That project came into fruition because Curino frequently teaches Woolf's essay in Narrative Theatre workshops to underline the point that in order to be a writer and/or performer one needs financial stability and a place free from distraction in which to work. She realised she wanted to spread this message beyond the walls of her workshops and started thinking about turning it into a performance piece.¹² Woolf's essay directly addresses women and Curino's does as well insofar as her script is very loyal to the original text, which theorises what it would have been like for the character Judith, the equally talented, fictional sister of Shakespeare. Curino takes the call for the empowerment of women a step further in her choice to work with a young female director, as well as allowing the two high-school aged daughters of friends to assist in production aspects. Perhaps most importantly with regards to *Santa Bàrbera*, in a nod towards the third-wave, she develops her feminist platform to include men as well as women. In an epilogue to the show, she delivers a manifesto in which she articulates her concern for all young people: when considering the future, one ought to envision comprehensive communities, not exclusive ones, she advises.¹³ Although there are other cues in this performance that she is expanding her conception of women's rights to human rights, such as class when she discusses financial

¹¹ Susan Archer Mann and Douglas J. Huffman, 'The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave', *Science & Society*, 61, 1 (2005), 56-91 (57).

¹² Claudia Cannella, '“Cerco una stanza tutta per me” Laura Curino mette in scena Virginia Woolf e la sua lotta ai pregiudizi', *Corriere della sera*, 28 June 2005, p. 61.

¹³ Gandolfi, Roberta, 'Giving Back to Judith: Laura Curino's *Una stanza tutta per me/A Room of My Own*' in Elaine Aston and Sue-Ellen Case (ed.), *Staging International Feminisms* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), pp. 104-12, (p. 109).

independence, she expounds upon the idea even more rigorously in *Santa Bàrbera* when she underlines youth rights.

While it is noteworthy that Curino inhabits male characters in this pièce with respect to performance, which is a move she only sparingly makes in her work, the text itself also gives many clues to the expansion of her feminism to go beyond gender boundaries. When she prays, for example, she conceives of a God that explicitly illuminates not just ‘man’ or ‘mankind’ or even ‘humankind’, but ‘every woman and every man’ (*ogni donna e ogni uomo*). In moments of darkness when Bàrbera questions the good and evil of the world, she does so in terms of youth, asking why when there is someone who protects *the young* is there also someone who betrays them? Even when Bàrbera is forced to walk naked through the streets as punishment for her conversion, it is not only the men that ogle her, but also the eyes of jealous women that follow her. These are examples of the way in which Curino explores boundaries and subjectivities of gender through her characters, particularly the protagonist. Bàrbera reflects wishes and desires of both men and women, Giuliana represents a force of good associated with free will, and Diòscoro stands in for those who are repressed under patriarchy. Through her monologue performance, Curino’s feminist interpretation of the text is also closely and complexly linked to her own subjectivity echoing her earlier study of Woolf. The convergence of all these perspectives in Curino’s text, and indeed through her body in performance, results in a work that transcends its distant past, skips along the present, and argues for a specific humane world in the future.

Reading the play offers an unexpected experience of how the text itself experiments with boundaries in a similar way to the characters. Returning to the idea of *non-fixedness*, there are many layers within the script in which this notion of fluidity flourishes. In a postmodern gesture, one of the ways in which *Santa Bàrbera* pushes up against conventional boundaries is through its interweaving of many other texts. To some extent, this characteristic is common in Narrative Theatre practices where the act of narration operates amidst its own binary. On the one hand, in its basic emphasis on storytelling, it reproduces rituals and aspects of societies that are not technologically advanced, yet on the other hand, it embodies an advancement of postmodernist poetics with its complex theories regarding self-referential works.¹⁴ Narrative Theatre goes beyond simple narration in its dialectical process, plucking from ancient modes of storytelling and combining them with postmodern theatrical practices to create a genre

¹⁴ See Guccini (2004), p. 13.

entirely its own. Similar to pure narration, it embraces an artistically and technically uncomplicated storytelling process, while at the same time, in its hybridity, it employs multiple layers and points of view. In addition to exploring Jacopo da Varazze's rendition and Lotto's frescos of Santa Bàrbera's life, Curino includes an entirely contemporary layer to the voice of her heroine by intertwining much of the alternative and relatively little known 'Raver's Manifesto', a text hailed as the voice of these subculture gatherings. As is the case in *Santa Bàrbera*, the manifesto often appears unattributed, though based on a copyright record in England from 2001 Maria Pike claims authorship.¹⁵ The inclusion of this piece in *Santa Bàrbera* certainly relates to Curino's focus on youth advocacy, but especially when considered in light of Hélène Cixous' famous 'Laugh of Medusa' essay, it also exemplifies how Curino relied on a feminist perspective to expand this voice. Recalling some of Cixous' main ideas in her essay also offers a powerful reading of the ways in which the recitation of the Raver's Manifesto embraces a feminist potential.

In terms of its structure, it is worth remembering Cixous' own formal hybridity across a creative and theoretical text that connects critical commentary with direct address and autobiography. Though not intended for performance in the way that Curino's piece is, there is an innately performative quality in Cixous' text since from the very beginning she advocates how writing is a means for women to claim autonomy. In the oft-cited first words, 'Woman must write her self', Cixous articulates the notion that writing begins with the body and connects the act of writing to the psychoanalytic conception of the body as a site of early memory, ongoing experience, drive energy and desires, all of which have the potential to disrupt subject formation.¹⁶ The fact that her essay explores different literary styles dramatizes her point that there is an innate fluctuation and lack of fixedness in corporeal existence.

Certainly Curino's piece follows Cixous' logic of exploration even in terms of extra-textual references as it reconstructs a fourth century hagiography through a twelfth century legend, sixteenth century frescos, and chooses to express the climactic scene of divine intervention through the manifesto of a contemporary subcultural movement. Following Cixous, one might say that it was the recognition of phallogocentric forms that pushed women writers towards a breaking up of forms and the possibility of what might be designated as a 'female' style of practice.

¹⁵ See: <http://www.copyrightdeposit.com/rep9/0029582.htm> for copyright details. Little is known about the author. Though some websites now attribute the Raver's Manifesto to Pike, in the past it circulated anonymously.

¹⁶ Hélène Cixous, 'The Laugh of the Medusa', *Signs* 1, 4 (1976), 875–93 (875).

Problematically, that statement would allow the concept of feminism to be determined by patriarchy.¹⁷ After all, why should such binaries bound Cixous' and Curino's stylistic choices and experimental impulse, which, in any event, might simply derive from a post-modern inclination? Rather, as further examined below, their feminism reflects not an insurgence against rigidity, but an exploration that emanated from other sources. Similarly, Bàrbera's desire to pursue Christianity had little to do with her cloistered existence. As discussed earlier, she first brags to Giuliana about her father's affection. Even while Giuliana points out his domineering behaviour, Bàrbera is less rebellious than she is curious about another's ways.

Returning to Cixous, her psychoanalytic framework invokes temporal landscapes through which women must traverse in order to access what they have lost in their journey towards adulthood, or womanhood, more specifically. Woman has the tough task to return from afar, from a place she inhabited before her body was 'frigidified'.¹⁸ The body of course is crucial in second-wave feminist theory, and continues to be an important subject in Italian feminist circles. In 1970s Italy there was a transition within the discourse of female subjectivity that is relevant here. On the one hand, linking women to a sphere of feelings was not automatically a pejorative concept since it did not necessarily connote a society in which women were unequal. On the other hand, such a notion did not exactly suggest that women were liberated. Italian feminists argued that there was a contradiction inherent in the idea of emancipation, which was more of a juridical principle than a state of being within society since freedom does not necessarily ensure equality.¹⁹ The discourse needed to shift to a place in which female subjectivity was concerned with sexual difference in order for liberation to happen.²⁰ That Bàrbera must withstand carnal tortures before her death relates to the distinctions between equality and liberation with respect to the somatic. As Curino narrates, 'Allora il prefetto, pieno di furore, comanda che le sue carni fossero duramente tormentate... sicché tutto il corpo suo s'insanguinasse.'²¹ The miracle-working Christ continues

¹⁷ Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre* (London: Routledge, 1995), p. 46.

¹⁸ Cixous 'The Laugh of the Medusa' (1976), p. 877.

¹⁹ Sandra Kemp and Paola Bono (eds), *The Lonely Mirror: Italian Perspectives on Feminist Theory* (London: Routledge, 1993), p. 5.

²⁰ Serena Palieri, 'A proposito di femminismo', *L'Unità*, 16 April 2009. <http://www.unita.it/italia/a-proposito-di-femminismo-1.28317>. Accessed 7 December 2012.

²¹ Curino, *Santa Bàrbera* (2005), p. 35.

to physically cure Bàrbera as the prefect persistently attacks her body. Overnight her sores heal and so again the prefect orders her body afflicted and torn, and commands that hot iron plates are put on top of her flesh.²² When Giuliana begins to pray for her friend, the prefect then condemns her body to flames as well, but when Bàrbera miraculously extinguishes them with her breath the prefect orders that both women have their breasts cut off.²³ Certainly male and female martyrs historically underwent much carnal torture, but the emphasis on the body is furthered in this hagiography since Diòscoro had originally locked Bàrbera away because she was so beautiful. Her body is the reason for her punishment in life, and it is the means of punishment as she approaches death.

Cixous' invocation of the 'frigidified' body suggests that in childhood, during a latency period, girls experience some type of liberation, but Curino does not demonstrate that Bàrbera ever enjoyed such a moment. The one scene in which she does, however, revel in an expression of freedom is when she baptizes herself by dunking her head in the fountain in her garden. Curino punctuates this moment with laughter, loose physical movements such as raising her arms up in a *hallelujah* gesture, and the folk-version of the song 'Somewhere over the Rainbow' sung by the Hawaiian musician Israel Kamakawiwo'ole. Curino, as Bàrbera, sways to the music and dances, performing her freedom and joy in one of the more physically acted moments in the entire play. It is only later in the story, however, that she articulates that moment. The voice that she chooses for this event is the counter-culture text known as the 'Raver's Manifesto'.

Popular society conceives of the raver's movement as an extension of 1960s drug culture with an updated contemporary edge where ravers trade Bob Marley for techno-dance music. The raver motto, P.L.U.R., however, stands for the non-violent ideals ubiquitous in the 1960s: Peace Love Unity Respect, and one could argue that, like Bàrbera, raver culture is widely misunderstood and unfairly condemned. Curino first capitalises upon this undercurrent for its relevance in the hagiography. Returning briefly to the discussion of character, Giuliana, as the voice of Jesus' teachings, and later Bàrbera, in her forgiveness, convey the ideals of P.L.U.R. Giuliana – described as a modern punk-raver with her piercings and dog collar, perhaps in a parallel to the depiction of Jesus as an outcast – ultimately liberates Bàrbera through the ecstatic message of P.L.U.R. expressed in the Raver's Manifesto. Cixous' idea that writing as a woman means writing the body implicates Curino herself in one of the few

²² '...comandò che tutto il suo corpo fosse / '...afflitto e... dilaniato, e poi che sopra le sue carni fossero poste piastre di ferro affocate!', *Ibid.*, p. 37.

²³ 'Fossero loro tagliati i seni', *Ibid.*

Narrative Theatre performances that is not overtly autobiographical. Cixous insists that 'By writing herself, woman will return to the body which has been more than confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display – the ailing or dead figure...'.²⁴ Curino complicates this ailing figure by developing a rhythmic vocal strength that culminates with her recitation of the Raver's Manifesto. As the prefect attempts to physically diminish Bàrbera, the tenor of Curino's voice builds towards an ecstatic sequence that precedes Bàrbera's death. In English she quotes the manifesto, 'Our emotional state of choice is Ecstasy. / Our nourishment of choice is Love. / Our addiction of choice is technology. / Our religion of choice is music'.²⁵ Repeating the text in Italian, her voice grows louder, ramped up almost unbearably by a microphone. In this instance, the Manifesto functions as the pre-oedipal breaking up of symbolic order (language) even though language is among its conduits. Curino's vocal performance paves the way for transcendence where the words resound in repetition as instruments for sound, for a voice, the female voice that echoes in Cixous' essay. When a woman speaks,

She doesn't 'speak', she throws herself forward; she lets go of herself, she flies; all of her passes into her voice, and it's with her body that she vitally supports the 'logic' of her speech. Her flesh speaks true. She lays bare. In fact, she physically materializes what she's thinking; she signifies it with her body.²⁶

Curino's body reverberates through her voice, charged with a language that commands its own sounds, rhetoric, and codes and that ultimately invokes a contemporary subculture text written by a woman in celebration of many ideals. Curino's appropriation of the text within the world of this play, further demonstrates, perhaps finally and climactically, the third-wave inclusiveness of her feminism through a topic dominant in second-wave inquiry; that of the body. As she announces *our* utopian principles, she again conjures the intersectionality of third-wave feminism that is not only about women, but other marginalized groups. The choice of this text also emphasizes that Curino is speaking about youth.

Beyond these layers, the language itself in *Santa Bàrbera* deserves attention. Similar to other Narrative Theatre artists who have honed their poetics over the years, Curino's relationship to language is very specific.

²⁴ Cixous, 'The Laugh of the Medusa' (1976), p. 880.

²⁵ Curino, *Santa Bàrbera* (2005), p. 42.

²⁶ Cixous, 'The Laugh of the Medusa' (1976), p. 881.

As though she dipped the script in tea water to colour it in a more archaic hue, she contrasts the contemporary tone of the 'Raver's Manifesto' through linguistic cues. While the rule in standard Italian is to refer to events in the distant past with the remote past verb tense, in spoken Italian, particularly in northern Italy, where Curino is from, the present perfect is the more common form. Curino, however, exclusively employs the remote past tense (when not using the more descriptive imperfect), which has the result of underlining distance. She often moves the main verb of a given sentence to the end of the sentence, which is more common in Latin and in medieval Italian or vernacular. When, for example, Curino explains that Bàrbera successfully persuaded the workers employed by her father to build three windows in her turret instead of two, she declares, 'Così i mastri feciono la terza finestra come ella disse loro'.²⁷ Here, not only are both verbs (*feciono*, *disse*) in the remote past tense, but the actual word for 'made' (*feciono*) in addition to the word for 'workers' (*mastri*) connote the Florentine vernacular adding the air of olden times to the text. Similarly, in some instances, Curino's linguistic choices are so foreign to a modern audience that she needs to explain them as when she introduces Giuliana by summarizing her relationship to Bàrbera as, '...l'amica che le era come sorella o come si diceva al tempo sirocchia'.²⁸ From then on, instead of using the Italian word for sister (*sorella*), she refers to Giuliana with the medieval term, *sirocchia*. Ultimately these choices support the inclination towards hybridity in this project, which speaks to the timelessness of the story and Curino's message. Curino lends these linguistic cues to implicitly question the treatment of Bàrbera so long ago, to that of young women – and men – today.

Referring back to Cixous and the question of language, her exhortation that women must write encounters a major problem in feminist philosopher Adriana Cavarero's concerns with language. Cavarero agrees that woman must '...speak herself, think herself, and represent herself as a subject' but the predicament is that 'woman is not the subject of her language. Her language is not *hers*; therefore she speaks and represents herself in a language which is not hers, that is, through the categories of the language of the other'.²⁹ Curino, however, as a writer and as a performer is in command of her language and 'writes woman' in large part through the hybridity of her pieces. She does not commit or conform to

²⁷ Curino, *Santa Bàrbera* (2005), p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ Adriana Cavarero, 'Towards a Theory of Sexual Difference', trans. by Giuliana De Novellis, in *The Lonely Mirror: Italian Perspectives on Feminist Theory*, pp. 189-221 (pp. 194, 197).

any one style or even tongue. As evident in excerpts throughout this essay, Curino's writing is lyrical at times, and other times she deploys archaic Italian vocabulary and sentence structure in order to evoke the legend of the story. She also embraces much repetition, reminiscent of a Greek chorus, in addition to layering scenes with dialogue, rhyming schemes, fairy tale cues such as 'some say...', and meditative sections that she italicizes in the text and performs as prayers and mantras. On another basic level, this structural dexterity indicates the way in which Curino is not bound within a particular mode of narration. Even on a technical level, she varies her style with nods in many different directions of literary genres from poetry to drama. The driving message of autonomy, and indeed Curino's construction of feminism, stretches beyond her re-working of the hagiography and bellows out as a call to both men and women to create a more humane world for girls as well as, more generally, for youth.

NOTES ON CONTRIBUTORS

NATALIE DUPRÉ is a lecturer in Italian at Hogeschool-Universiteit Brussel and a researcher at the Katholieke Universiteit Leuven (Belgium). Her research focuses mainly on the phenomenon of Italian Contemporary 'border literature'. She is the author of *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris* (2009) and of other articles on Fulvio Tomizza, Giuliana Morandini and Anna Maria Mori. Currently she is working on the question of trauma literature and, in particular, in Italian-Jewish literature (Liana Millu, Giuliana Tedeschi, Aldo Zargani).

JULIET F. GUZZETTA has a PhD in Italian language and literature at the University of Michigan, Ann Arbor. She was a Fulbright scholar to Italy from 2009-2010. Her work focuses on the recent Italian performance genre known as Narrative Theatre, as well as performance theory, literary criticism and more broadly twentieth century Italy. She has published in the peer-reviewed journals *Spunti e ricerche* and *Spazio filosofico*. In addition to conducting master classes on Narrative Theatre, she has participated in numerous academic conferences in the United Kingdom, Italy, the Netherlands, and the United States.

STEFANIA LUCAMANTE lives in Washington D.C. where she is Professor of Italian and Comparative Literature at the Catholic University of America. Specialized in Women's Studies and contemporary literature, she is the author of: *Una difficile identità: rappresentazioni letterarie dell'ebraismo e della Shoah da Liana Millu a Helena Janeczek* (2011); *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel* (2008); *Elsa Morante e l'eredità proustiana* (1998); and of a monograph on *Isabella Santacroce* (2002). She is a contributor of several journals among which *Quaderni d'Italianistica*, *Modern Language Notes e Italica*, writes for *L'Unione Sarda* and on *Poetiche* and *Legendaria*. She is the editor of *Italy and the Bourgeoisie: The Re-Thinking of a Class* (2009) and *Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the Giovani Cannibali Writers* (2001). With Sharon Wood she has edited the first collection of essays in English on Elsa Morante, *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante* (2005). In 2008 she wrote the introduction of the 2007 symposium *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah*

come politica sociale, edited with Raniero Speelman, Monica Jansen and Silvia Gaiga.

MARIAROSA METTIFOGO's research focuses on women writers in the United States and Europe from the late 18th to the early 20th century. The recipient of a Fulbright fellowship in 1998, she completed her graduate studies in Comparative Literature at the University of California (Davis) with a dissertation on Mary Wollstonecraft's, George Sand's, and Neera's conflicted relationship with organized feminism and on their contribution to the emergence of woman-centered epistemologies in Europe. Her interests in the intersections between Anglo-American and European feminist theories and practices, especially in the Italian context, and in travel literature and gendered literary constructions of space are reflected in her publications in journals and volumes on American essayist Margaret Fuller and Italian novelist Neera. Her study of Neera's experimentation with the Gothic appeared in the 2010 supplement to *The Italianist, Rethinking Neera*, edited by Katherine Mitchell and Catherine Ramsey-Portolano. She currently resides in Florence, where she coordinates the University of California and the University of Minnesota Study Abroad programs, and is at work on a volume on conflicts in European feminism from 1780 through 1920.

MARIELLA MUSCARELLO is Associate Professor of Contemporary Italian literature at the University of Naples Federico II, Department of Humanities. She lectures in Italian literature and contemporary Italian literature and is a member of the teaching board of the PhD in Gender Studies at the same University. She is a member of the MOD (Italian Society for the Study of Literary Modernity) and has presented numerous papers at the Association's yearly conference. Her publications include: *La società del romanzo. Il romanzo spirituale barocco* (1979); *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga* (1989); *Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani* (2001); *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento* (2002). She has also published essays on Tranchetti, Capuana, De Roberto, Neera, Maria Messina, Tomasi di Lampedusa, Sciascia and Lalla Romano. She has edited the publication of Carolina Ricci's unpublished letters (*Napoli habillé. Scenari della Napoli aristocratica nelle lettere di Carolina Ricci [1882-1883]* [1997]) and of Leopardi's letters to his sister (*Paolina mia. Lettere alla sorella* [1997]). She has authored the following entries for the *Encyclopedia of Italian Literary Studies* (edited by G. Marrone): *History of literary criticism, Marco Praga, Scapigliatura, Iginio Ugo Tarchetti*.

CLAUDIA NOCENTINI is Senior Lecturer in Italian at the University of Edinburgh. Her publications include *Italo Calvino and the Landscape of Childhood* (2000) and various articles on Calvino, Natalia Ginzburg, Laura Pariani and Gianni Celati. She is currently working on an intellectual biography of Calvino and on a monograph on Natalia Ginzburg, due to appear in 2014.

CARMELA PIERINI has a MA in Modern Philology from Catholic University in Milan (Italy) with a thesis entitled 'Dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi*', on the criticism of variants in the critical edition of *Fermo e Lucia* edited by Dante Isella. Her interests include Italian Women Writers, 19th century archives, the Novel Theory running across the art-literature relationship and in particular the concept of *ékphrasis*. She has an Honorary fellowship in Italian Literature and Italian for Communicating at Catholic University in Milan and also works as proofreader and editor. She is studying as a Ph.D student at The University of St Andrews, and her research focuses on Anna Banti as editor, critic and narrator. She has published essays on both Anna Banti and Alessandro Manzoni.

ROSSELLA RICCOBONO is Lecturer in Italian at the University of St Andrews. Her research interests include Twentieth-century poetry and narrative, and contemporary Italian cinema. She has published several essays on Eugenio Montale and Cesare Pavese, and also has publications on Pier Vittorio Tondelli, and film director Mario Martone. With Doug Thompson she was co-editor of '*Onde di questo mare.*' *Reconsidering Pavese* (2003). She co-edited *Vested Voices. Literary Trasvestism in Italian Literature* (2006) with Ermina Passannanti, and *Vested Voices II. Creating with Transvestism: from Bertolucci to Boccaccio* (2007) with Federica G. Pedriali. She edited a collection of essays, *The Poetics of the Margins. Mapping Europe from the Interstices* (2010). She directs the *St Andrews Poetry Forum* (University of St Andrews), and the online electronic journal and resource centre for Italian poetry *Mosaici* (www.mosaici.org.uk). She is currently working on a monograph on the poetry of Eugenio Montale and Cesare Pavese.

ANNE URBANCIC is Senior Lecturer in Italian and Co-ordinator of First-Year Program VIC ONE (Frye and Pearson Streams) at Victoria College, University of Toronto. An award winning teacher, Anne Urbancic teaches Italian language and works also in the field of 19th/20th century Italian Literature with focus on the Unpublished Correspondence of Mario Pratesi (1842-1921) and the works of Annie Vivanti. She has published widely in

North American and European journals. Together with Giuliana Sanguinetti Katz, she has translated three novels, and two plays. Her work on Annie Vivanti is widely cited and includes among the many essays also the recent: *Social Deviants and Freakish Misfits in the Short Stories of Annie Vivanti* in Cristina Santos and Adriana Spahr (eds), *Monstrous Deviations in Literatures and the Arts* (2010); 'The Invasion of Belgium (1914): Memory and the Re-writing of History', in L. Boldt, C. Federici and E. Virgulti (eds), *Rewriting Texts, Remaking Images. Interdisciplinary Perspectives* (2010).

SILVIA VALISA holds a Ph.D. in Italian Studies from the University of California (Berkeley) and is assistant professor of Italian Studies at Florida State University. Her primary research fields are gender studies, Italian literary and visual studies, and the history of text technologies. She has published essays on Pier Paolo Pasolini's trauma narrative in *L'odore dell'India*; the dissonant gender ideology in *fin-de-siècle* novelist Neera's 'trilogia della fanciulla', as well as the relationship between literature and photography in her novel *Fotografie matrimoniali*; the history of publishing in nineteenth century Milan. She is currently completing a book-length project on the ideology of character in Italian literature, and is working on a digital metadata repository of the Italian publisher Sonzogno, a project conceived as an encounter between the technologies and practices of modernity in nineteenth century Italy and our digital age.

SHARON WOOD is Professor of Modern Languages at the University of Leicester. Publications include *Woman as Object: Language and gender in the work of Alberto Moravia* (1990), *Italian women writers* (1993), *Italian women's writing 1860-1994* (1995); *Cambridge History of Women writers of Italy* (edited with Letizia Panizza, 2000); *Collaboration in the Arts from the Middle Ages to the present* (edited with Silvia Bigliuzzi, 2005); *Under Arturo's star: The cultural legacies of Elsa Morante* (edited with Stefania Lucamante, 2005); *The challenge of Modernity: Essays on Grazia Deledda* (2007), translated into Italian as *La sfida alla modernità* (2012).